فوزي عمر الحداد

# دراسات نقديَّة في القصَّة الليبيَّة

منشورات
المؤسسة العامة للثقافة

فوزي عمر الحدّاد

# دراسات نقدية
# في القصة الليبية

منشورات
المؤسسة العامة للثقافة

□ فوزي عمر الحدّاد

دراسات نقدية في القصة الليبية

□ الطبعة الأولى: أي النار 1378 من وفاة الرسول ﷺ (2010)م
رقم الإيداع المحلي: 690 ـ 2009 دار الكتب الوطنية بنغازي
رقم الإيداع الدولي: ردمك 7 - 417 - 25 - 9959 - 978 ISBN

المؤسسة العامة للثقافة
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

# الإهداء

للحرف الجميل

المنوِّر المنـوَّر

للصِّدق فيــه

للجمَـــال

للأصَالة..!

المؤلف



# تقدمة

هذه مجموعة من الأبحاث والمقالات، كتبتها في فترات متباينة، أردت من خلال جمعها في كتاب، إضافة سطر جديد في صفحة النقد الأدبي في ليبيا، خاصة، في ظل هذا الجمود، الذي يصاحب المسيرة الإبداعية السردية في ليبيا، ففي هذه الفترة نشطت عملية النشر، وصدر الكثير من المجموعات القصصية، وبخاصة للكتاب الشباب، الذين صدرت لهم الكتب الأولى.

ولا شك أن الحاجة للنقد، خلال هذه الفترة، تبدو ملحة جداً، وقد لاحظت ندرة شديدة لا تتفق وحجم ما ينشر من إصدارات، فما بالك بما تنشره الصحافة يومياً من نصوص قصصية.

لهذا ولغيره، جمعت هذه الدراسات وقدمتها للنشر مجتمعة في كتاب، بعد أن سبق وقدمتها عبر الصحف والمجلات أو

الندوات النقدية، التي شاركت فيها، سواء داخل الجماهيرية أو خارجها.

وما التوفيق إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب.

طبرق: 2006.10.15 فوزي الحداد

# الأدب النسائي في ليبيا(*)

اختلف الباحثون والنقاد حول مصطلح الأدب النسوي، أو النسائي، وهو ذلك النوع من الأدب الذي تكتبه أو تنتجه النساء، ونتيجة لهذا، طرحت الكثير من الأسئلة الخلافية، فمن يرفض هذا المصطلح، يرى أنه يحمل نوعاً من التمييز، والاضطهاد للجنس الآخر، وفيه عزل وانغلاق للأدب الأنثوي عن عالمه، ويرى هؤلاء أيضاً، أن الإبداع صفة إنسانية لا تقتصر على جنس معين، فإذا اعترفنا بالأدب النسوي، فينبغي الإقرار بالأدب الرجالي.

أما أنصار مصطلح الأدب النسوي، فيدافعون عنه بقوة، ويرون أن للمرأة خصوصية في التعبير، تختلف عن صورة التعبير عند الرجل، فكتابات المرأة تمتلئ بالشعرية، والانسيابية، والعاطفية، والتلقائية، وتبتعد عن التراكيب، والتعبيرات المعقدة. ولعل ترجيح هذا الرأي هو الأقرب إلى الصواب، من وجهة نظرنا، فالمرأة كانت وستظل الملهم الأول

---

(*) نشر هذا المقال في صحيفة المشهد، رابطة الأدباء والكتاب، 2003.

للرجل، للإبداع، لكل جميل. ولذا يبدو من مصلحة الإبداع عموماً، أن ينفرد الأدب النسوي بخصوصيته، أليست المرأة هي الأعلم بحالها وكوامن نفسها وخباياها، وهي أيضاً، لها كامل الحق في الدفاع عن نفسها بنفسها، ما دامت قد امتلكت الأداة الإبداعية التي افتقرت إليها ردحاً طويلاً من الزمن.

فالرجل، لم يستطع أن يلمس بصدق، مشاكل المرأة، رغم محاولات إحسان عبد القدوس، وسعدالله ونوس، ويوسف إدريس، أو محمد علي الشويهدي في مجموعته القصصية (أحزان اليوم الواحد).

لكن المرأة المبدعة، تظل الأقدر على تحويل العاطفة المتدفقة، والمشاعر الحانية ـ وهي من أهم عناصر الأدب ـ إلى نماذج إبداعية أكثر رقة، وحناناً وتفرداً، وبخاصة إذا ما إمتلكت صدق الموهبة، وقوة الثقافة، إضافة إلى سرعة الاستجابة لمؤثرات البيئة المحيطة، بكل همومها وإسقاطاتها.

فالمرأة الليبية، منذ انطلاقتها على الساحة الأدبية، كمشارك حقيقي، بدءاً من خمسينات القرن الماضي، على يد زعيمة الباروني، وخديجة الجهمي، وصولاً إلى مجمل النتاج النسوي المتميز، لمرضية النعاس، ولطفية القبائلي، وشريفة القيادي، وفوزية شلابي، وغيرهن، أستطاعت فرض نفسها على ساحة الأدب في ليبيا، لكن الناظر في مجمل إبداع المرأة الليبية، يرى سيطرة واضحة للهموم الاجتماعية، وهذا راجع للموروث التاريخي والثقافي، الذي عاشت فيه المرأة، واصطلت بناره،

حتى إذا فتحت أمامها آفاق الإبداع، بفعل التحول الثوري للمجتمع، انطلقت بقوةٍ ترسم الواقع المرير، الذي عاشته وقاسته ردحاً طويلاً من الزمن.

فنظرة إلى كتابات مرضية النعاس في (غزالة)، ولطفية القبائلي في (أماني معلبة)، وشريفة القيادي في (هدير الشفاه الرقيقة)، تشير بوضوح إلى سيطرة الهموم الاجتماعية، التي عانت منها المرأة، وخاصة من الرجل، الذي تعيش الزوجة في كنفه حياة تعيسة مليئة بالسب والشتم، «يا حمارة» (الصراخ ـ شريفة القيادي)؛ وسطوة الزوج وقسوته (الكذبة الأولى ـ لطفية القبائلي)؛ والزوج المهمل شارب الخمر (هذه أنا ـ شريفة القيادي) و(اللفافة الصفراء ـ لطفية القبائلي)؛ وتفشي أمية المرأة، بسبب حرمانها من التعليم (اسألوها، شيء له معنى ـ مرضية النعاس)، وتزويج الفتاة مبكراً بكل قسوة وقهر (قبر الدنيا ـ لطفية القبائلي)، وزواج الأب بأخرى (البحث عن الحنان، أمل لا يموت ـ مرضية النعاس) و (احتجاج في صمت ـ شريفة القيادي).

كما ترسم المبدعة الليبية، عبر أدبها وخاصة القصصي، صوراً شتى، لمعاناة المرأة اليومية من جراء استخدام الرجل، لبعض أسلحته الاجتماعية، كالطلاق، الذي يجعل من المرأة الضحية الأكثر ألماً، إضافة إلى الوصاية الأبوية، أو الأخوية، التي تحيط المرأة بأغلال قاسية، تؤدي إلى حرمانها من أبسط الحقوق، ومنها التعليم أو مواصلة الدراسة المتقدمة، بعد أن تصل سن النضج والشباب. .إلى غير ذلك.

وهذا لا يعني أن الإبداع النسوي الليبي، كان قاصراً، فلم يلتفت إلى عوالم أخرى، كالهم الوطني والقومي، بل نجد بوادر واضحة في هذا الاتجاه، فعلى سبيل التدليل نذكر فوزية شلابي، عبر مجمل نتاجها الشعري والقصصي، وكذا نجد عند مرضية النعاس: (قبو الجحيم، قصة ضمن مجموعتها: غزالة).

وهذا يدحض الادعاء الذي يوجهه البعض، في محاولة لتضييق الدائرة حول اهتمامات أدب المرأة الليبية بشكل خاص، ليصل في النهاية، إلى نتائج تقلل من أهمية الإبداع النسوي للمرأة الليبية.

إن اكتشاف عالم المرأة الليبية، يبدو أكثر إثارة من خلال إبداعها الأدبي بشكل عام، وخاصة في هذا الوقت الذي استيقظ فيه الوعي، لدى الشاعرات وكاتبات القصة والرواية بكل ما يدور حولهن، وأصبحن يدركن أن عملية الكتابة، أو الممارسة الإبداعية عملية تحرر من حيث أنها وعي ونضج، وكشف لأستار، طالما ظلت مسدلة أمام المرأة.

غير أننا لا نستطيع أن ننكر، أن الإبداع النسوي في بلادنا، لا يزال ينمو ويتطور، كما أن ملامحه الفنية واتجاهاته، لم تتضح بعد، وذلك يعود لعدة أسباب، لعل أهمها غياب الاهتمام من النقاد والباحثين والدارسين، إلا فيما ندر وبشكل محدود، لا يعدو الانطباعات أو المجاملات إلا بقليل، وهذا التقصير لا علاقة له بالمرأة المبدعة، وإنما تسأل عنه الحركة النقدية بوجه عام في بلادنا، وهذا حديث ذو شجون!.

# مدخل إلى القصة النسائية في ليبيا(*)

خاض كتاب القصة القصيرة في ليبيا منذ الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، مواجهات صاخبة مع سلبيات الواقع المعاش، فكان أدبهم يعج بمشكلات الحياة اليومية، لكنه رغم هذا، كان أدباً صادقاً جميلاً، فالجمال في الفن «لا يعني إغماض العين عن السلبيات والتناقضات داخل المجتمع العربي. إن تصوير القبح في الواقع عمل جميل جداً أيضاً، وضروري لتغييره، لأن الجمال هو الصدق، وتصوير القبح يعني لفت النظر إليه ونقده، والدعوة إلى محاربته بهدف خلق المجتمع الجميل حقاً». (1)

ومن هذا المنطلق احتلت قضية المرأة الجانب الأكبر من اهتمام كتاب تلك المراحل المبكرة من تاريخ الحركة الأدبية

(*) بحث قدم لندوة: القصة القصيرة في ليبيا ـ واقع وآفاق. المنعقدة بطبرق شهر أبريل 2005. وقد نشر بمجلة الفصول الأربعة العدد 109، لسنة 2006.

(1) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، أحمد محمد عطية، ص22.

الليبية، على مختلف المنابر الثقافية، فقضية المرأة كانت القضية الأشد تعقيداً والأكثر تأثيراً في المجتمع الليبي، وخاصة لدى كتاب القصة القصيرة، الذين حاولوا رصد الواقع الاجتماعي المتخلف الذي تعيشه المرأة الليبية.

فالمرأة الليبية «أنموذج الإنسان المقهور، المنهزم من الداخل، إذ ضُرِب حولها جدارٌ سميك، من العادات والتقاليد، وظل الرجل يدور حولها، على مسافة بعيدة، إذ يحرِّم عليه العرف الاجتماعي الصارم: الاقتراب منها، أو محادثتها، مهما كان شكله، وكانت ثقافته، ما لم تكن مَحْرَماً له، لذلك: ظل يعيش منفرداً، في عزلته، يؤرقه البعاد ويؤلمه»[1].

وقد تناول الكتاب في قصصهم، هذا المنحى، من قضية المرأة الليبية، باهتمام لافت للنظر. فعلى سبيل التمثيل، نجد أن أول مجموعة قصصية ليبية صدرت عام 1957 بعنوان (نفوس حائرة)[2] للقاص عبد القادر أبو هروس، كانت ترصد في معظمها أحوال ومشكلات المرأة، فالمرأة في قصص هذه المجموعة، هي محور الحدث وعماده، فقصة (عندما يموت اليأس) وهي أول قصص المجموعة، تمثل بطل القصة وهو

(1) الصحافة الأدبية في ليبيا، د. الطيب علي سالم الشريف، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ـ سلسلة الدراسات الأدبية (4)، ط1، طرابلس 2000، ص448.

(2) المطبعة الحكومية، ط1، طرابلس 1957.

يبحث عن امرأة يحبها لا تنتمي لواقعه المتخلف، فأخذ يطوف الأرض بحثاً عنها. وعلى هذا النحو من رصد لأوضاع المرأة يمضي الكاتب، فنجد معظم عناوين المجموعة تدل مباشرة على المرأة، مثل: (نجلاء الحائرة في دمشق) و(عزيزة) و(ظلال على وجه ملاك) و(دمية نافعة) و(بضاعة مستوردة) و(سر الأناقة).

وعلى هذا الدرب تمضي معظم قصص تلك الفترة، وما تلاها حتى نهاية عقد السبعينات، تعري الواقع الاجتماعي، وتبين بجلاء حال المرأة وما تعانيه من ظلم واستغلال وقهر واستبداد؛ وهذا حكم لم يقله القصاصون صراحةً، وإنما وصفوا الواقع على ما هو كائن. وهذا ما جعل ناقداً هو سليمان كشلاف يصف الحال التي كانت عليها المرأة الليبية، وذلك من خلال نقده للمجموعة القصصية («الضجيج» 1977) للقاص محمد المسلاتي، يقول: «إن المفهوم الاجتماعي للمرأة من خلال الشواهد السابقة، هو أنها ليست أكثر من حيوان بشري، يأكل ويشرب، يلبس ويتنفس وينام، إلى جانب هذه النظرة الجماعية للمرأة، يبرز سلوك آخر، هو أنها يجب أن تكون نقية، عفيفة! بدون التقيد بعفاف ونقاء الطرف الآخر، الرجل، وعند وقوع معصية، فوحدها المطالبة بالفداء، لتكون بالتالي، مهزومة على جميع الأصعدة، ولتمثل النظرة إليها ككل، من خلال نظرة جزئية: المرأة جهاز تناسلي. تلك هي المعادلة التي أصبحت سلوكاً اجتماعياً، انتفت معه كل الصفات الإنسانية الأخرى،

حتى ولو كانت تلك الأنثى طفلة؛ وعندما تختل الأمور، وتكون الأحكام الجزئية معياراً للأحكام الكلية، فلا بد من وجود كبش فداء، أضعف مكونات المجتمع على المستوى الواقعي، لذلك نجد ظاهرة المرأة المهزومة على كل المستويات»[1].

ويقول في مكان آخر، في معرض نقده لمجموعة («أحزان اليوم الواحد» 1972) لمحمد علي الشويهدي، : «إن وجود المرأة مرفوض بالنسبة للمواطن الليبي في حالتين، أن تكون ابنته أو أخته، مقبول في حالتين أيضاً، أن تكون أمه أو حبيبته، وفي بعض الأحيان زوجته. وتلك الهوة هي التي تكشف الفارق الرهيب بين النظرية والتطبيق، في تفكير صغار السن، ممن يتكون منهم صلب المجتمع الجديد، كما تكشف عن تخلف فظيع في التفكير لدى كبار السن، من حيث النظر إلى الأنثى، على أنها جهاز تناسلي فقط، هو مركز عفتها، وبدونه لا تساوي حبة خردل»[2].

وبعد أن قاست المرأة الليبية، وتحملت من الظلم والجور الشيء الكثير، بدأت تحقق مكاسب في المجتمع الحديث، كانت في الماضي القريب آمالاً مستعصية، وأول هذه المكاسب قدرتها على الإمساك بقلمها، والتعبير بنفسها عن قضيتها،

(1) دراسات في القصة الليبية القصيرة، سليمان كشلاف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1979، ص121/ 122.
(2) المصدر نفسه، ص10.

فأصدرت زعيمة الباروني عام 1958 مجموعتها القصصية (من القصص القومي)، فكانت المحرك الأول، والبداية الحقيقية، لقلم نسائي يشق طريقه بوضوح، يعبر عن واقعه الاجتماعي، الذي يسوده الاستغلال والقهر، فاستمد من هذا الواقع الأليم، مادة حقيقية لكتاباته، فغدا يحاول زحزحة معتقدات راسخة في المجتمع، تحد من إنسانية المرأة ورفعتها.

أرادت المرأة التعبير عن ذاتها بنفسها، بعد أن عبَّر الرجل طويلاً عنها، ونقل أحاسيسها، وتولى الحديث عن مشكلاتها اليومية، وعن تجربتها العاطفية المبتورة، التي هي جوهر وجودها، وقوام أنوثتها، وسر حياتها. فكان إقبالها على الكتابة بمثابة انطلاق لنفسها المكبوتة، في ظل جمود التقاليد المستوحاة من مفاهيم جائرة، تضع المرأة على هامش الحياة، فكان نتاجها، في العموم، ذاتياً خالصاً، ومظهراً من مظاهر الانعتاق النفسي، كما كان أدبها مفعماً بهمومها أكثر منه ناقلاً لخواطرها، فكان أدب قضايا قبل كل شيء.

لقد مارست المرأة الليبية مختلف أنواع الكتابة الأدبية، حاذيةً حذو الرجل، محاولة الإسهام في كل حقل، وقد أتاحت لها الصحافة ذلك، فالصحافة كانت تشجع الأقلام النسائية، وتأخذ بأيديهن، وتنشر آراءهن، مهما بلغت جرأتها، إضافة إلى ظهور الصحافة النسائية، من مثل مجلة (المرأة) التي غُيِّرَ اسمها إلى (البيت)، التي أتاحت لبعض النساء الجمع بين الصحافة

والكتابة الأدبية، كما ساعدتهن على صقل مواهبهن، وأعطتهن مزيداً من الجرأة والاندفاع، كما طبعت نتاجهن ببساطة الأسلوب، ووضوحه وتركيزه. نجد هذا عند كل من خديجة الجهمي ولطفية القبائلي ومرضية النعاس، اللواتي عملن في رئاسة تحرير كل من مجلتي المرأة والبيت.

وعلى هذا، زخرت الكتابات النسائية، وخاصة القصة القصيرة، بالحديث عن القضايا الاجتماعية، فكانت المرأة القاصة تخدم قضيتها بكل جرأة واندفاع، تعرض المشكلة، تسلط الأضواء عليها، ثم تتبعها بوعظ أو إرشاد، أو بحلول مقترحة، في بعض الأحيان.

فنظرة عامة على نتاج المرأة القصصي، نجد أنه قد حمل، في غالبيته، هموم المرأة ومعاناتها، فعمل على تصوير الواقع، وإبراز مواطن الخلل في التركيبة الاجتماعية، التي أسهمت فعليًّا في زيادة الظلم اللاحق بها، كما كان أدباً صادقاً بعيداً عن التكلف والتكسب.

فالمرأة اتخذت من القصة القصيرة مجالاً لعرض طروحاتها، التي تخدم قضيتها، فرصدت في قصصها الكثير من مشكلاتها، من مثل: قضية التعليم، وحقها في التعلم، والعمل، وحقها في ممارسته، كما رصدت قضايا الزواج، فصورت مشاكل الزواج بالإكراه، والزواج المبكر، وربط مصير

الفتاة برغبة الأهل، كما تحدثت عن قضية المساواة مع الرجل في الحقوق والواجبات.

فكل هذه الهموم، عاشتها المرأة المبدعة، فعبرت عنها، وضمنتها رؤاها في الحب، والزواج الناجح، الحياة الهانئة المستقرة، في ظل مجتمع تسوده مفاهيم عادلة لا تهضم شيئاً من حقوق المرأة، ولا تلغي حريتها، أو تجمد دورها في المجتمع.

ولهذا، نلحظ في القصة النسائية، ميلاً إلى أن تكون المرأة بطلتها وموضوعها، وغالباً ما تعبر عن حالة المرأة الاجتماعية، والعاطفية، وتحمل عناوين مؤثرة، مثل: (ولكنها أحبت ـ حكاية بنت ـ عروس غامضة ـ زوجة في فوهة البركان ـ الصراخ ـ دفقة من حنين ـ هل هذا مستقبلي ـ أمي ماتت).

كما نلاحظ على القصة النسائية، طغيان التجربة الشخصية، ولهذا صعب على القراء عموماً، التمييز بين التجربة الفنية، والتجربة الشخصية. وأخذ ينظر إلى الكاتبة وكأنها تدلي باعترافاتها، بعد أن أمنت لها القصة مخرجاً للهروب من الواقع الآسر، ومن ثم، اتجهت بها إلى الوعظ والتحرر.

على أن المرأة، «لم تقدم على كتابة الأقصوصة للفن وحده، من دون تسخيرها لهدف اجتماعي وتحرري،

فكتبت للوعظ والتنبيه والإصلاح، لا لتحقيق مثال فني»[1].

فالمرأة في القصة التزمت التحدث عن قضاياها، أكثر مما كانت صادقة فنياً، فجاءت كتاباتها في هذا الحقل، قصصاً ملخصة زاخرة بدعوات النصح والإرشاد، وخاصة قصص البدايات في الخمسينات والستينات، إضافة إلى ضعف الشخصيات، وتشابه الأدوار، وما يعتريها من ضعف التركيب والتصوير الصادق للحوادث والشخصيات.

غير أن الفترات اللاحقة، شهدت تطوراً ملحوظاً، فغدت المرأة القاصة، أكثر نضجاً وجرأة، عند معالجتها مشاعر المرأة، وأكثر حماسة لولوج العالم الداخلي للمرأة، ومن ثم، صار التطور في الموضوع والأسلوب ملازماً لنضال المرأة، وحصولها على المزيد من المكاسب الاجتماعية.

لكن الخلط من قبل القارئ، بين شخصيتها ككاتبة، وشخصيتها كبطلة للقصة، ظل ملازماً لها، «فالقارئ العربي لا يريد أن يفرق بين التجربة الشخصية والتجربة الفنية، في نتاج المرأة، معتبراً التجربتين تجربة واحدة، فرفض أن يصدق أن الكاتبة قد استوحت عملها الفني، من أكثر من تجربة، فأتى نتاجها عمارة أدبية متكاملة»[2].

---

(1) الحركة الفكرية النسوية في عصر النهضة، د. جورج كلاس، دار الجيل ـ بيروت، ط1، 1996، ص178.

(2) المصدر نفسه: 181.

«لقد نظر القارئ العربي إلى القصة الأنثوية، باعتبارها اعترافات خاصة، عن أسرار المرأة الكاتبة، فقرأها للاستمتاع بتلك اللذة الخبيثة، لذة التلصص من ثقب الباب لرؤية المرأة، وقد تجردت من أقنعتها الاجتماعية، وبدت في عريها، على النحو الذي يحلم به القارئ ويشتهيه»[1].

ولا تنتفي مسؤولية النقاد عن إشاعة هذا الخلط في التحليل والدمج، بين نفسية الكاتبة، وأشخاص القصة، فكثير منهم «يردون ظاهرة العفة والابتعاد عن إثارة المسائل الجنسية في قصص أدبية ما، إلى ما تحلت به تلك الكاتبة من حشمة ووقار»[2].

وهذا الخلط بين شخصية البطلة في القصة النسائية يعود إلى حداثة الفن القصصي بالنسبة للمرأة الليبية، بحيث لم يتم إرساء المفاهيم والمصطلحات الفنية لذلك الفن الإرساء الكافي بعد.

غير أن المرأة القاصة في ليبيا، لم تقف طويلاً عند هذا الخلط، وإنما حاولت أن تتجاوزه، فحرصت على إغناء تجربتها، ومدها بتجارب جديدة، وعوالم أكثر ثراءً، أعطت أبعاداً تحليلية جديدة لمضامين الفن القصصي النسائي في ليبيا.

---

(1) مختارات من القصة النسائية في مصر، يوسف الشاروني، القاهرة ـ 1975، ص14/ 15.

(2) مصطفى السحرتي، مجلة «الثقافة» مصر ـ مارس 1975. ينظر كتاب الحركة الفكرية النسوية في عصر النهضة، ص181.

فالمرأة الليبية منذ انطلاقتها على الساحة الأدبية كمشارك حقيقي بدءاً من خمسينات القرن الماضي على يد زعيمة الباروني وخديجة الجهمي وصولاً إلى مجمل النتاج النسوي المتميز لمرضية النعاس ولطفية القبائلي وشريفة القيادي وناذرة العويتي وفوزية شلابي، وغيرهن، استطاعت فرض نفسها على ساحة الأدب في ليبيا، لكن الناظر في مجمل إبداع المرأة الليبية يرى سيطرة واضحة للهموم الاجتماعية، وهذا راجع للموروث التاريخي والثقافي الذي عاشت فيه المرأة واصطلت بناره حتى إذا فتحت أمامها آفاق الإبداع بفعل التحول الثوري للمجتمع انطلقت بقوة ترسم الواقع المرير الذي عاشته وقاسته ردحاً طويلاً من الزمن. فنظرة إلى كتابات مرضية النعاس في (غزالة)[1] ولطفية القبائلي في (أماني معلبة)[2] وشريفة القيادي في (هدير الشفاه الرقيقة)[3]، تشير بوضوح إلى سيطرة الهموم الاجتماعية التي عانت منها المرأة وخاصة من الرجل الذي تعيش الزوجة في كنفه حياة تعيسة مليئة بالسب والشتم «يا حمارة»: (الصراخ ـ شريفة القيادي)، وسطوة الزوج وقسوته: (الكذبة الأولى ـ لطفية القبائلي)، والزوج المهمل شارب الخمر: (هذه أنا ـ شريفة القيادي) و(اللفافة الصفراء ـ لطفية القبائلي)،

(1) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، طرابلس 1985م.
(2) الدار الجماهيرية، طرابلس 1977.
(3) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس 1983.

وتفشي أمية المرأة بسبب حرمانها من التعليم: (اسألوها، شيء له معنى ـ مرضية النعاس)، وتزويج الفتاة مبكراً بكل قسوة وقهر: (قبر الدنيا ـ لطفية القباثلي)، وزواج الأب بأخرى: (البحث عن الحنان، أمل لا يموت ـ مرضية النعاس) و(احتجاج في صمت ـ شريفة القيادي). كما ترسم المبدعة الليبية عبر أدبها وخاصة القصصي صوراً شتى لمعاناة المرأة اليومية من جراء استخدام الرجل لبعض أسلحته الاجتماعية كالطلاق الذي يجعل من المرأة الضحية الأكثر ألماً، إضافة إلى الوصاية الأبوية أو الأخوية التي تحيط المرأة بأغلال قاسية تؤدي إلى حرمانها من أبسط الحقوق ومنها التعليم أو مواصلة الدراسة المتقدمة بعد أن تصل سن النضج والشباب. .إلى غير ذلك.

وهذا لا يعني أن الإبداع النسوي الليبي كان قاصراً فلم يلتفت إلى عوالم أخرى، كالهم الوطني والقومي بل نجد بوادر واضحة في هذا الاتجاه، فعلى سبيل التدليل نذكر زعيمة الباروني في مجموعتها القصصية (من القصص القومي) وفوزية شلابي عبر مجمل نتاجها الشعري القصصي، وكذا نجد عند مرضية النعاس: (قبو الجحيم، قصة ضمن مجموعتها: غزالة). وهذا يدحض الادعاء الذي يوجهه البعض في محاولة لتضييق الدائرة حول اهتمامات أدب المرأة الليبية بشكل خاص، ليصل في النهاية إلى نتائج تقلل من أهمية الإبداع النسوي للمرأة الليبية.

إن اكتشاف عالم المرأة الليبية يبدو أكثر إثارة من خلال

إبداعها الأدبي بشكل عام، وخاصة في هذا الوقت الذي استيقظ فيه الوعي لدى الشاعرات وكاتبات القصة والرواية بكل ما يدور حولهن، وأصبحن يدركن أن عملية الكتابة أو الممارسة الإبداعية عملية تحرر من حيث أنها وعي ونضج وكشف لأستار طالما ظلت مسدلة أمام المرأة.



# قراءة في رواية الشروق غرباً(*)

إن الخطاب الروائي هو إنتاج إنساني بكل ما يعنيه الإنتاج من معنى، فهو جزء رئيسي من الإنتاج الاجتماعي العام له خصوصيته بالرغم من أنه يرفض دائماً هذا الواقع المعاش، لأن الأدب في النهاية لا مصدر له غير الواقع الذاتي، الاجتماعي، الموضوعي، لهذا فإن النصوص الأدبية الجديرة بهذا الاسم ليس كينونة مجردة ومطلقة خارج الحياة أو فوقها، بمعنى تشكيل جمالي صرف في ذاته بقدر ما هو تشكيل إبداعي حي يساهم في استمرار وتقدم الحياة نفسها. (من مقدمة الرواية بقلم رمضان عبد الله بوخيط).

من هذا المنطلق نبدأ قراءة هذه الرواية، فنجد أن البعد الإنساني حاضر بقوة في الرواية، لكن هذا لا ينفي كون الرواية

(*) الرواية للكاتب: فتحي العبدلي، منشورات المؤتمر ـ 2004، نشرت هذه الدراسة بصحيفة الجماهيرية، الملف الثقافي، 2005.

سياسية قومية في المقام الأول، فالقضايا العربية بما فيها من نكسات وهزائم، واستعمار وجهاد، ومقاومة وتضحيات، مبثوثة على امتداد الرواية، من خلال ما يدور بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية من أحاديث، فتجد التضحيات الجزائرية في سبيل التحرر، وتجد الانتفاضة الفلسطينيّة، وتجد محمد الدرة، إلى غير ذلك، وهذا ما جعل الرواية تجنح في محطات عديدة نحو الخطابية المباشرة.

يحرك الكاتب شخوصه في أماكن ثلاث، ففي باريس جرت أحداث الرواية، شابان يلتقيان في الغربة، ليبي وجزائري، وكلٌّ يحمل معه الأرض التي ترعرع وتربى فيها، وهكذا ظهرت الأمكنة الثلاث في الرواية، وكثيراً ما أظهر الراوي ـ باعتباره أحد الشخصيتين ـ على لسان شخوصه فضاءً مكانياً رابعاً وهو الوطن العربي «الكبير»، وخاصة عند مقارنات بين حياة الناس في عالمه الجديد الذي حط فيه، وحياة الناس في وطنه العربي، فيشيد بمستوى الرقي الذي وصل إليه العالم هناك، وخاصة في التصرفات والأفعال، فيذكر الكثير من المقارنات المتعلقة باحترام القانون وإشارات المرور وغيرها، يقول مثلاً: «ثمة من يضع قمامته بالمكان المخصص لها، ثمة آخر يفعل العكس فيدلقها في الشارع العام قائلاً لنا أنه لم يعتدِ على أحد بفعلته الخرقاء» الرواية ص28.

وكثيراً ما غلف مقارناته سخريةً لاذعة من واقعه الذي عاش

فيه، خاصة عندما يقارن بين المرأة الباريسية والمرأة في قريته (قمينس)، الرواية ص22.

يدور الحوار في معظمه بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية، وكثيراً ما يسترسل أحد البطلين في الحديث طويلاً، يستغرق حديثه عدة صفحات، ويتصف في الغالب بالمرارة واليأس من الحال العربية وما وصلت إليه من انكسار على مختلف الصعد، وظهر أن بطلي الرواية مهزومان مقهوران، سواء قبل مجيئهما إلى العالم الجديد أو بعده.

يجيب أحدهما ساخراً بعد أن وجد اللغة العربية في قائمة الطعام: «يا له من انتصار سجلناه أخيراً بعد عقود من الهزائم والخيبات المكررة وأين؟ بمطعم الدرجة الثالثة جاء ترتيب لغتنا أيضاً بالقسم الثالث من قائمة الطعام تلازماً لوضعنا العالمي. . .» الرواية 28.

ويردف بعد الحديث عن الحال العربية «ولكننا أتينا لنأكل لا لنتقزز!» الرواية ص 29. وأيضاً عندما يتحدث عن أكل غير المذبوح «الفطيس ذلك الوصف البشع هو لا يخص الأنعام فقط، أرى أنه تستحقه كل أمة ينقصها الفعل. . . إننا أمة تتفرج على عارها المعروض بفلسطين على مشهد ومرأى من حرائرنا ولا زلنا نزعم أننا رجال!!» الرواية ص29.

وعلى هذا النحو من الخطابية والتقريرية المباشرة يمضي الراوي في قصته، وهذا أضعف السرد الروائي، بحيث يستطيع

القارئ القفز صفحات عدة دون أن يتأثر المتن الحكائي، كما أن الكاتب استعان بشخصيات ثانوية، كثيراً ما تظهر لتختفي بسرعة، وكأنها تؤدي دوراً محدداً، يعين الراوي على سرد منعطف ما، تختفي مسرعة بمجرد تجاوز الراوي لذلك الانعطاف.

كما أن في الرواية الكثير من المصادفات والأحداث غير المقنعة، كتلك المصادفة التي قادت البطل «نوح» إلى ذلك المقهى الفرنسي، ليجد صاحبه وقد أجاد العربية قراءة وكتابة، بل إنه يحفظ شيئاً من القرآن أيضاً، واستبدل ببيع الخمور تقديم العصائر بدلاً عنها، وهذا كله من عمل الشخصية الثانية في الرواية الجزائري «طارق»، عندما أقام في تلك القرية، علماً أن الرواية أوحت بقصر الفترة التي قضاها «طارق» هناك، فكيف تمكن من فعل كل هذا التأثير، خاصة إذا علمنا أن قسّيس تلك الناحية أيضاً معجب جداً بشخصية الفتى الجزائري المهاجر لدرجة يتلو فيها الصلوات لأجله، ونساء تلك القرية أيضاً معجبات به لدرجة أنهن أوقدن لأجله شموعاً بعيد الفصح المجيد: الرواية ص 48. وهناك العديد من الأحداث تأخذ هذا المنحى، فالراوي ـ فيما يبدو ـ أخذه الانفعال واستولت عليه العواطف، فلم يعتن جيداً بالبناء الدرامي أو بالحبكة القصصية.

أما الأسلوب فكان عادياً جداً، لا ينبئ بقرب ظهور سارد

ممتاز، فكثير من العبارات والجمل كانت رديئة التركيب، ضعيفة التأثير في القارئ، وزاد الأمر سوءاً كثرة الأخطاء الإملائية واللغوية، وجعل الرواية تفقد الكثير من ألقها وأنسها، وهذه أمثلة لبعض الأخطاء التي وقع فيها: (كأنه مات أمساً: ص 9 ـ واسترسل بأنه قذفت به فوجد نفسه في فرنسا: ص 11 ـ قواعداً خرسانية: ص 11 ـ لا ينقصه شيئاً: ص 16 ـ لما لا: ص 19 ـ 21 ـ تلبستني هواجساً شرقية: ص 39). إضافة إلى الأخطاء المطبعية التي نعرض عنها لكثرتها.

وهناك أيضاً خطأ في اسم الفتاة الفرنسية التي أحبها الفتى الجزائري «طارق» يذكر الراوي أن اسمها «ليزا»، ثم يعود فيسميها في مكان متقدم من الرواية «لورا» الرواية ص57. وهذا يقودنا إلى أن نذكر أن الكاتب لم يوظف تقنية استخدام الأسماء لصالح عمله الروائي، فقد اختار لبطليه إسمي (نوح وطارق) وكأنه لم يستفد من التجارب الروائية التي حمل أبطالها أسماء تحمل دلالات بعينها.

والرواية أخيراً مليئة بالمرارة، من أولها إلى آخرها، وكأن الكاتب كان حريصاً على هذا أكثر من أي شيء آخر، كما أنها تنتهي بمأساة «مقتل الجزائري «طارق» وهو بعد لم يكمل عامه السابع والعشرين، على يدي قاتل «يميني» متطرف جاري تعقبه».

يقول الكاتب في نهاية الرواية بأسلوب ركيك، ما يوحي بواقعية قصته: «أنا الذي لم آمن نفسي بأن أغدو كاتباً وجدت بالحياة نصاً عشته يوماً أمليه عليكم بعد أن أسميته.. الشروق غرباً عوضاً عن النزيف».



# تقنيات الفن القصصي
# عند خليفة التكبالي(*)

## (السرد والحوار)

### أولاً: تقنيات السرد

نظرة على مجموعة قصص التكبالي، في أعماله الكاملة، البالغ عدد قصصها أربعين قصة، ترينا أنه اختار سرد قصصه بثلاث طرق سردية، أهمها عنده تقنية السرد باستخدام ضمير المتكلم المفرد (أنا)، وذلك تجلى من خلال (20) قصة.

وهي: موظف جديد ـ حكاية كذبة ـ الإصبع المجروح ـ الكرامة ـ من أجل الآخرين ـ العجز ـ حكاية صديقي ـ الدم ـ لحظة تأزم ـ الثمن ـ جشع ـ إلى أين نمضي؟ ـ همجية ـ مصالحة ـ سر ما حدث ـ الاسم الحقيقي ـ الغرور ـ هذي مخمور ـ غربة ـ ساعة غضب.

---

(*) دراسة قدمت لندوة قراءات في أدب خليفة التكبالي بمدينة طرابلس 18/7/2006.

أما طريقة السرد باستخدام ضمير الغائب، فقد جاءت من الأهمية في الرتبة الثانية، وقد إحتوتها (16) قصة: مشاعر هرمة - فقيه - البذور الضائعة - يقظة - انقدملك أختي سعاد - فرحة العيد - كلام الناس - المنزل الجديد - الحادث الذي وقع - حنان - الصبر - قبل أن يموت - العمل أولاً - مساكين - تآمر - معركة.

في حين توزعت قصة (تمرد)، بين الحكي بضمير المتكلم في بداية القصة، ثم العدول عنه في بقية القصة، إلى ضمير الغائب، مما أحدث إرباكاً شديداً للقارئ، ولوى عنق هذه القصة الجيدة.

فهو يبدؤها بمشهد دخول بطل القصة الرئيسي، وهو طفل لم يسمه، إلى البيت، بعد أن وصل أخوه الأكبر من السفر، بعد غياب بدا طويلاً. فبداية السرد هنا، كانت على لسان الشخصية الثانية في القصة الأخ الأكبر، الذي يصف، مخاطباً القارئ مباشرةً، سلوك أخيه المتفاجئ بعودته، يقول: «وتقدم.. تقدم مني ببطء.. ومد لي يده.. فألفيتها قد خشنت وكبرت.. ونظر إلي وقد ذهب ارتباكه، نظرة طبيعية صافية.. ليس فيها خوف أو خجل.. وإنما فيها.. في أعماقها تبينت شيئاً يشبه التحدي، يشبه الاستعداد للمقاومة». (1)

(1) الأعمال الكاملة، الدار العربية للكتاب، ص7.

لكن القاص، لا يلبث أن ينتزع سلطة الحكي من الشخصية الراوية، شخصية الأخ الأكبر، وكأنه قد اكتشف أنها ليست الشخصية الأولى في القصة، ويمنحها لراوٍ محايد، عليم، يعرف عن الشخصيات أكثر مما تعرف هي عن نفسها، ومن ثم مضى يسرد بقية القصة بضمير الغائب.

ولعل ما جعله يفعل هذا، حاجته للتركيز على بطل القصة، وسبر أغواره، وما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، والحكي بضمير المخاطب المفرد، لا يساعده على ذلك، حتى لو كان الحكي من جانب البطل نفسه، فما بالك والشخصية الثانية في القصة، هي التي تحكي.

ولذلك، كان لزاماً عليه استلام قيادة السرد، كراوٍ عالم بكل شيء، يحكي عن الأشخاص فيصفهم من الخارج ومن الداخل أيضاً.

بينما توزعت قصص أخرى، ما بين ضمير الغائب، والمخاطب، من مثل: كان يعرفه ـ وجه الجريمة ـ عصاة المعلم.

ففي هذه القصص، يتدخل القاص كثيراً، بخطاب مباشر للقارئ، فيمرر جملة ما، أو ينبه على أمر حصل، أو يقدم نصحاً وإرشاداً، ثم يختفي فجأة كما ظهر، ليتم بقية القصة بضمير الغائب.

والتكبالي حاول كتابة بعض القصص، بضمير الخطاب،

لكنه لم ينجح، لأنه لم يستطع أن يحافظ على وحدة السرد، لأن هذه التقنية، تحتاج وعياً تاماً، ويقظة كلية، ولذا، نراه يعدل عن الخطاب المباشر، إلى خطاب الغائب؛ بطريقة توحي بأنه ربما لم يشعر بتحوله هذا.

فهو لم يحسن استخدام هذه التقنية، كما أحسنها من قبل، القاص المرحوم خليفة الفاخري، على سبيل المثال، الذي تميز باستخدامه لضمير المخاطب في السرد القصصي، ببراعة قلَّ مثيلها.

وقد يعود السبب، أيضاً، في ضعف هذه التقنية لدى التكبالي، إلى تماهيه المطلق مع أسلوب الراوي العليم بكل شيء، فهو يُقْبل بشغف واضح، على استبار أغوار شخصياته، والكشف عن مكامنها الداخلية، وهذه الطريقة في الحكي، لا يلائمها الخطاب المباشر.

ولو رجعنا إلى طرقه السردية، نجد أن التكبالي، كان يفضل سرد قصصه بضمير المتكلم المفرد، كما مر بنا. وللاقتراب أكثر من هذه التقنية السردية، نعرض لتعريف ديفيد لودج، الذي يقول بأنها نوع من السرد تقوم به الشخصية الأولى ويتسم بصفات الكلمات المنطوقة وليس المكتوبة، وفي هذا النوع من السرد يشير القاص إلى نفسه بضمير «أنا» ويخاطب القارئ بوصفه «أنت»، وهو يستخدم كلمات الخطاب الدارج وتركيبه اللغوي، ويبدو كمن يحكي القصة في عفوية أكثر منه من يقدم

بياناً مكتوباً، دقيق التكوين مصقولاً، ونحن لا نقرأه أكثر مما نستمع إليه [1].

إضافة إلى ذلك، فضمير المتكلم متى غلب على القصة، جعلها أقرب إلى الاعتراف، وما يتضمنه الاعتراف من تعبيرٍ عن حالة ضعف إنسانية. فلحظةِ الاعتراف في حياة الإنسان، قد يكون هدفها التخفف من توترٍ ما، ناتج عن الفشل في التكيف مع موقف واجهه أو يواجهه، وهذا ما جعل الإيحاء قوياً، بأن التكبالي كان يتحدث عن تجارب شخصية، مر بها وعاشها، فأثرت في نتاجه، وما يؤيد قولنا هذا، ما ذهب إليه الناقد سليمان كشلاف، وهو يتحدث عن تجربة التكبالي القصصية، يقول: «في حياة المرحوم (خليفة التكبالي) محطات ينبغي الوقوف عندها لمن يرغب في دراسة إنتاجه، لأن هذه المحطات مؤشرات تعطي الكثير من الدلالات التي تفسر سلوك شخصيات قصصه أحياناً، واختيار مواضيع هذه القصص أحياناً أخرى. . .

المحطة الأولى أن (التكبالي) عاش طفولة قاسية، فلم ينل فيها تعليماً مدرسياً منتظماً، إلى جانب ممارسته للحياة العملية في محطة وقود، وانكبابه على القراءة الأدبية.

المحطة الثانية سفره إلى ألمانيا وممارسته للعمل طيلة ثلاث

(1) ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطيو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002، العدد 288، الطبعة الأولى، ص24.

سنوات في أكثر من مجال، في المقاهي والمزارع والمصانع، ثم دراسته النظامية للغة الألمانية إلى جانب عمله، واطلاعه على الأدب الألماني في لغته الأصلية.

المحطة الثالثة تبدأ بانضمامه للكلية العسكرية في أواخر 1963م ليتخرج برتبة ملازم ثان في أغسطس 1965م، ثم يعمل ضابطاً نظامياً بكتيبة مشاة حتى وفاته في عملية جراحية في 9 يونيو 1966م[1]».

ومن هنا، كانت الدلالة الفنية، لاستخدام ضمير المتكلم، الذي يعد عنصراً مهماً، من عناصر إبراز طبيعة الشخصيات، التي تواجهها ضغوط أقوى منها، فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها المختل، إلا بالإفضاء إلى الآخرين.

وما يقود إلى هذا الاتجاه أيضاً، سيطرة الطفولة البائسة، على معظم نتاجه القصصي، فالشخصيات الطفولية، تتحرك غالباً، في أدوار رئيسية[2]، وحتى عندما تبتعد عنها الأدوار الهامة، نجد للطفولة حضوراً لافتاً في المتن القصصي. يقول الناقد أمين مازن وهو يرصد هذا الملمح عند التكبالي: «ولو أننا حاولنا تتبع رحلة هذا القصاص مع عالم الطفولة لما أتعبتنا المحاولة، ولا أضنانا البحث، وذلك لأنها سمة بارزة في إنتاج

(1) دراسات في القصة الليبية القصيرة، مصدر سابق، ص135/136.
(2) من مثل قصص: تمرد، البذور الضائعة، حكاية كذبة، الاسم الحقيقي، لحظة تأزم.

التكبالي، ظلت تلازمه حتى آخر قصة كتبها بل لم يكمل كتابتها وهو على فراش الموت»[1].

واللافت أيضاً، أن حضور الطفل، في أي قصة، كان يقترن في الغالب بهجاء الكبار، وخاصة الأم والأب، فكره الأم تجلى واضحاً في قصة (تمرد)، أما الأب فقد كانت صفاته القاسية واضحة جداً، في أكثر من مثال، كقصة (كان يعرفه). وعلى العموم تكثر في قصص التكبالي الإشارات الدالة على وجود علاقات مأزومة في المجتمع الذي يحوي شخصياته وأبطاله.

ونلحظ كذلك، أن معظم القصص، التي كانت البطولة فيها طفولية. أو كانت حاضرة فيها بقوة، جاءت مسرودة بضمير المتكلم، ما يعزز التوجه بأن التكبالي، كان يكتب في الغالب، سيرة ذاتية مموّهة، أو غير مصرّح عنها، وهذه الناحية عند كاتب ما، كثيراً ما شكلت محوراً لانطلاقة نقدية، عند كثير من النقاد، الذين تصدوا لبعض أعلام الأدب العربي بالدرس والتحليل، ويمكن لدراسة فنية متخصصة أن تدرس بتفصيلٍ أكثر دقة، هذا الجانب (السير الذاتية) عند التكبالي، وقد تحمل هذه الدراسة، من الإشارات، ما يعين على ذلك.

كما يمكن تتبع هذه الظاهرة، من خلال لجوء التكبالي،

---

(1) كلام في القصة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ط1، 1985، ص106.

إلى استعارة حناجر بعض شخصياته القصصية، من حين لآخر، وذلك ليمرر وجهة نظر خاصة يريد قولها، أو ليعلق على بعض الأحداث.

## ثانياً: تقنيات الحوار

الحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجة من الوجوه.

ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات. وعلاوة على ذلك، فكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحاً ومباشراً. . . والحوار المعبّر الرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه[1].

والحوار في القصة نوعان: الحوار الخارجي، وينقسم بدوره إلى قسمين: الحوار الخارجي المباشر، والحوار الخارجي غير المباشر، أو الحوار السردي. والنوع الثاني: الحوار الداخلي أو الباطني (تيار الوعي)، وينقسم، كذلك، إلى قسمين: المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر. وفي ضوء هذا التقسيم نقارب عن كثب أساليب

(1) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص96.

التكبالي وتقنياته التي استعملها في رسم مشاهده الحوارية، وذلك من خلال مجموعة أعماله الكاملة[1].

## أولاً: الحوار الخارجي

### 1 ـ الحوار المباشر:

هو ذلك الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر، الحديث في إطار المشهد، داخل النص القصصي، بطريقة مباشرة، ويقوم القاص، من خلاله، بنقل نص كلام المتحاورين، فهو، من ثم، ينقل تلك الأحاديث، التي تتداولها الشخصيات فيما بينها، فتتيح تقديم معرفة مباشرة عنها أو عن الأحداث[2].

وغالباً ما يكون مفصولاً عن السرد، ومسبوقاً بالشرطة (ـ)، نيابةً عن فعلي (قال ـ قلت) وهذا هو الشكل الأكمل أو الخالص للحوار، ومن أمثلته عند التكبالي:

ـ «ايه . . أنا أحبك . . هيا

ـ تحبني كثير. .؟

(1) خليفة التكبالي، الأعمال الكاملة، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1976.

(2) ينظر: رولان بورنوف، ريال أونيليه: عالم الرواية، ت. : نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991، ص166.

- كثير . . كثير جداً . . هيا نطلع . .

- لو كان انا ما يطلع . . انت تحبني . .

- علاش . . ما يطلع . . ؟

- هكي . . انا نحب نعرف . .

- هيا . . هيا نطلع . . بعدين انقولك

- شن تقول؟

- أنا نحبك . . »[1].

لكن هذا الشكل الحواري الخالص، قلَّ وجوده عند التكبالي، فعلى الرغم من اهتمامه اللافت بالحوار الخارجي، إلا أن الحوار عنده غالباً ما يأتي مسبوقاً بأفعال القول، وبجمل سردية قد تطول أسطراً في كثير من الأحيان، فتركيزه كان منصباً على استبار دواخل الشخصيات، وهذا ما جعله يفتت الكثير من الحوارات، ويباعد المسافة فيما بينها:

«- ما هي مؤهلاتك يا أستاذ . . ؟

وددت لو كنت أنا موجه السؤال إليه . . لكان إذا ارتبك . . ونز عرقاً بارداً . . بدلاً مني . . ولكن ما جدوى ذلك . . أنا في حاجة إلى العمل وإذا كانت مؤهلاتي ضئيلة . . فالأحرى أن أضيف مؤهلاً آخر . . بسمة كبيرة أكبر من شفتي . . ونظرات

(1) قصة: قبل أن يموت، ص285.

ذليلة مستجدية . . وضعتها أمامه وهمست بصوت ضارع . .

ـ مثل ما تعرف يا أستاذ . . .

كأن كلمة . . أستاذ . . التي استعملتها في مخاطبتي له تهينه . . ملامحه تقسو . . وعيناه تتهربان مني . . آه . . لو أحصل على عينين لا تتهربان . . أف . . أو كنت أحتاج إلى عمل عندئذ . .؟

قال بصوت مائت به حس من حياة ناقمة . . ترغب في التدمير والتحطيم . .

ـ أعرف . . لكن . . يا أستاذ . . العمل يحتاج الى مؤهلات . .»[1].

وعلى هذا النحو تسير كثير من مشاهده الحوارية، فهو يوقف التبادل الحواري ليدخل في مناجاة داخلية أو ليسرد وصفاً لما آل إليه حال أحد المتحاورين، أو لتبرير موقف حواري قالته إحدى الشخصيات.

وكثيراً ما يلجأ إلى تنحية الشرطة كعلامة بدء للحوار، فيدمج الحوار في السرد، دون أي علامة تشير إليه:

«أفاق إلى كأسه أمامه فصاح بصوت ممطوط ممجوج: ليللو . . يا ليللو . . هات واحدة ثانية . . وسرعان ما لبى طلبه

(1) قصة: العجزة، ص158.

وأتاه صاحب الحانة .. السمين .. ذو الكرش المنتفخ بزجاجة «كبيرة» وأخذ يمسح الطاولة بعد أن رفع الزجاجات الفارغة.. ثم وقف يمسح يديه في حركة ذات معنى ـ الحساب يا بوي سبعة وأربعين قرش.. ونزلت عليه هذه العبارة، على نفسه المسوسة مؤلمة فيها تعرية وافتضاح، فصاح في غضب مفتعل: باهي .. انت خيرك .. شن تحساب ما عندناش فلوس .. والا شن .. لا يا بوي اني ما قلتلكش ما عندكش فلوس اني نعرفك يا بوي لكن هذي مساواة حساب ..»[1].

وكما هو واضح اختلاط العامية بالفصحى، وكان الأجدى أن يضع مثل هذه الحوارات خاصة وهي عامية اللغة، بين قوسين، حرصاً على الشكل المشهدي المتعارف عليه. وهو قد فعل ذلك في أماكن أخرى، من مجموعة أعماله الكاملة، فعندما استغنى عن الشرطة، وضع الجمل الحوارية بين أقواس:

«كانت أمي تصيح بأعلى صوتها ..«نبو عشرة .. قراطيس دخان سبيريا واثنين قطوس.. وابعث علي يزيدنا سميد.. و.. و..»[2].

وأحياناً يزاوج بين النمطين، فيضع كلام الشخصية الأولى بين قوسين، وبينما يضع الشرطة في مستهل كلام الشخصية الثانية:

(1) قصة: يقظة، ص88.

(2) قصة: الأصبع المجروح، ص101.

«وتمتم بحزن وذلة: «لكن .. اني نبي نعرف .. ليش هذا الدوا علي .. وأمس وأول أمس .. أسبوع واللا أكثر اليوم (...)..».

ـ هيا غير نوض .. توا نمشو للقهوة .. هذا مش مكان يتكلموا فيه الناس ..»[1].

وهو في أحيان أخرى، يستخدم الشرطة مع الأقواس:

ـ «(والله الا لقيتهم .. هكي شكاير فوق بعضهم)..

وكررت أمي بنبرة الشك الراجية نفسها:

ـ (خيرك ما جبتش منهم).»[2].

وقد يصعب تفسير هذا التدخل في الأشكال الحوارية، التي ارتآها التكبالي، إلا أن الواضح، أنه لم يكن مهتماً تماماً بالشكل الذي سيظهر عليه الحوار، فمرة يأتي الحوار، مسبوقاً بالشرطة مع أفعال القول، ومرة بين الأقواس، ومرة أخرى بدونها، فيجيء مندمجاً في السرد، يفاجئك بلغته الدارجة.

وقد يكون السبب أن تجربته الفنية، فيما يتعلق بخصائص المشهد القصصي، لم تنضج بعد، خاصة وأن العمر لم يمتد به طويلاً، وأن كثيراً من قصصه، جمعت ونشرت بعد وفاته، وهو لم يكمل بعد، مراجعته الختامية لها.

---

(1) قصة: كلام الناس، ص169.

(2) قصة: حكاية كذبة، 100.

### 2 ـ الحوار السردي:

وهو حوار مدمج بالسرد، يهدف من خلاله الكاتب إلى الاختصار والتلخيص، وخاصة في القصة القصيرة، التي قد لا تحتمل مقاطع حوارية طويلة.

وعلى نحو مختلف، عن الحوار المباشر، لا يتقيد القاص «في الحوار السردي بالنقل الحرفي ـ النصي لما تقوله الشخصيات، بل يقوم بتلخيص أقوالها، وهي في موقف أو حدث معين، محافظاً على هيكلة القصة والتصوير، متصرفاً بهيكلة البناء القولي، من حيث زمنه، وإشارته التخاطبية.»[1] ومن ثم، يؤدي هذا النمط من الحوار، وظيفة سردية، تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمكّن القاص من ضغط الأحداث الكبيرة، واختصار ما يراه غير ذي فائدة نوعية، عند إيراده داخل النص، لأن غرض القاص، في أساس فعله الإبداعي الفني، ليس حكاية محادثة بل توصيل جوهرها.

والقصة القصيرة، هي الجنس السردي الأكثر استقبالاً، لهذا الأسلوب في الحوار، لأنه ينسجم مع خواصها، وتبقى على القاص، مسؤولية تقدير الوقت الذي يحول فيه الكلام المباشر، إلى كلام غير مباشر، لأنه ليس ثمة حاجة، إلى أن يروي كل ما

(1) محمد عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، جريدة الزمان، العدد 1778، 8/ 4/ 2004.

تقوله شخصياته في الواقع، بل يقتصر على ما هو جوهري للقصة.

وقد وظف خليفة التكبالي، الحوار السردي، في قصصه، فاستفاد من مزاياه، وخصوصاً في التلخيص والتكثيف، لكنه لم يبلغ الشأن، الذي حظي به الحوار المباشر، فجاء في رتبة أقل من حيث الكم، إذا ما قورن بالمساحة التي يشغلها الحوار المباشر.

ومن أمثلة الحوار السردي عنده: «كانت النتيجة قد خرجت من مدة وأخبروني شفهياً ـ إذ لم يكونوا في حاجة إلى رسالة وأنا أزورهم كل يوم ـ أخبروني أنّ اليوم هو ميعاد بدء العمل. .»[1].

وهنا نراه يثبت الشرطة قبل هذا الحوار، وهو ليس بحاجة إليها، لأن الحوار السردي غير مفصول عن السرد، فكأنه هو، فلا يحتاج بالتالي إلى أية علامات دالة. ورغم ذلك جاء حواره على هذا الشكل، ما يؤكد أنه كان يجهل، على الأقل، بعض تقنيات كتابة الحوار القصصي.

وهو في أحيان أخرى، يدمج حواره السردي، بحوار مباشر، ولا يستعمل أياً من علامات الشكل: «همس في أذنها أنت لطيفة . . فقرقرت . . وقال لها أنت جميلة . . فضحكت . . جذبها من يدها . . وقال . . هيا نجلس وحدنا . . نحكي

(1) قصة: موظف جديد، 23.

أسرارنا فقبلت ..وجلسا يرشفان الخمر .. ويرشفان معه الإعجاب والحب. وما أكثر الذين يحبون عندما يسكرون»[1].

واللافت، في صياغة هذا المقطع القصصي، إهماله للعامية، على غير عادة التكبالي، وسيأتي تفصيل هذا الجانب عنده، عند الحديث عن لغة الحوار.

وقد بلغ اهتمام التكبالي، بالحوار الخارجي بنوعيه، حداً جعل معظم قصصه تظهر وكأنها قصص حوارية، حتى أنه ابتدأ ثلاث عشرة قصة[2] من مجموعة أعماله الكاملة بجملة حوارية، جعلها مستهلاً لسرده، ومنطلقاً نحو تأزم الحدث، أو انفكاكه، فهو بهذه الجملة الحوارية، يضعك في قلب الحدث، ثم يشرع في سرد الحكاية، التي أدت بالبطل، لأن يقول كلمته تلك، وغالباً ما يعود عبر حركة الذاكرة إلى الماضي، يأخذ منه ما يعين على تفسير موقف الشخصية، أو ينطلق منه مجملاً أحداثاً كثيرة، ليصل إلى اللحظة الحاضرة، لحظة التحاور بين الشخصيات، ومن ثم، يحاول رسم نهاية لقصصه، تكون إما جملة حوارية تحمل مفاجأة، كقصة (حكاية صديقي)، أو لموقف يعقبه بنصح وإرشاد، كما في قصة (إلى أين نمضي؟)،

(1) قصة: وجه الجريمة، ص53.

(2) القصص: الإصبع المجروح، العجز، حكاية صديقي، الدم، لحظة تأزم، الثمن، جشع، إلى أين نمضي؟، همجية، كان يعرفه، قبل أن يموت، غربة، معركة.

وأحياناً تظل تلك الجملة الحوارية الاستهلالية غامضة الدلالة، حتى الأسطر الأخيرة من القصة، عندما يتضح كل شيء، كما في قصة (الثمن).

وخواتيم قصصه، كانت، كذلك، حافلة بالحوار، فقد إختتم ست عشرة قصة[1] بجملة حوارية، وضع فيها الكثير من البراعة، لتكون موحية بالدلالات، التي يرتئيها لنهاية قصته، أما غالبية قصصه الأخرى، فهي كذلك تنتهي بالحوار، الذي تعقبه عدة أسطر سردية تفسيرية، حمّلها التكبالي مسؤولية الإفضاء للقارئ بهدف القصة.

## ثانياً: الحوار الداخلي (تيار الوعي)

و«أول من صك هذه العبارة. (ويليام جيمس)، عالم النفس شقيق الروائي (هنري جيمس)، ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري، ثم استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية، قام به كتاب منهم جيمس جويس، ودوروثي رتشاردسون، وفيرجينيا وولف»[2].

---

(1) القصص: تمرد، مشاعر هرمة، يقظة، حكاية كذبة، الكرامة، انقدملك اختي سعاد، كلام الناس، الدم، لحظة تأزم، عصاة المعلم، الثمن، الاسم الحقيقي، قبل أن يموت، هذي مخمور، مساكين، معركة.

(2) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص50.

وهناك طريقتان، فنيتان، ثابتتان، لتقديم الوعي في القصص النثري، وقد وردتا في قصص التكبالي على هذا النحو:

1 ـ المونولوج الداخلي المباشر:

وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب، هو (أنا)، أو عبر ضمير المخاطب (أنت)، فيكون مختلفاً عن السرد، وواضحاً، لأن الخطاب يسرد على لسان أحد الشخصيات، وهي تخاطب ذاتها، أو غيرها. أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهي تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها [1]. ومثاله عند التكبالي: «قلت في نفسي .. (ربما هم أعضاء في شركة أفلست .. وجاؤوا الآن يفضون معاملاتهم .. يملأ نفس كل منهم الحسرة .. والضغينة .. على الآخرين .. لأنهم كانوا السبب فيما حدث)»[2].

ومثاله في صورة أخرى، بدون وضعه بين أقواس: «تساءلت في نفسي إن كان الرجل يخدعني ..» [3].

فالحوار يقوم بشكلٍ مباشرٍ، من دون أن يأتي الكاتب، بين الشخصية والمتلقي.

لكن حوار التكبالي الداخلي، لم يكن دوماً على هذه

(1) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص162.
(2) قصة: مصالحة، ص254/ 255.
(3) قصة: غربة، ص320.

الصورة، فهو كدأبه في الحوار الخارجي، نوّع كثيراً في أشكال المونولوج، فقلّ عنده أن يسبق بجملة من مثل (قلت أو تساءلت في نفسي) ونحوهما، وجاء المونولوج في الغالب دون تمهيد مسبق، مندمج في السرد، فلا يحس القارئ، أن الشخصية في حوار باطني، إلا بعد التفحص واليقظة، وقد يظنه كلام الراوي، خاصةً في القصص التي يرويها التكبالي بضمير المتكلم المفرد، وقد استغرق هذا الشكل، معظم حواراته الداخلية، من مثل: «وقفت أمام باب السكرتير .. يجب أن أقدم نفسي .. ولكني جبنت. لم أستطع أن أطرق الباب أو أفتحه وأدخل .. ربما كان السكرتير مشغولاً؟ ربما ليس من اختصاصه أن يدلني إلى محل عملي .. ومن أنا حتى أتعب السكرتير .. مجرد موظف جديد .. لا .. لا ..»[1].

يلاحظ كذلك، أن التكبالي كان يحل هذه المشكلة، أحياناً، فيضع المونولوج بين أقواس، ولو أنه استخدم هذه التقنية على طول خطه القصصي، لكان قد وفق تماماً، فالأقواس كانت ستكون بديلاً مناسباً، عن عبارات الدخول في المونولوج، لكنه لم يفعل.

والطريف أن التكبالي، أورد في بعض الأحيان، مونولوجاً

---

(1) قصة: موظف جديد، ص23. وانظر كذلك القصص: الإصبع المجروح ص106، كلام الناس ص172، حكاية صديقي ص184، لحظة تأزم ص198، مصالحة ص254، سر ما حدث ص261، الاسم الحقيقي ص268، الغروز ص289.

على شكل الحوار الخارجي، مسبوقاً بالشرطة، ومفصولاً عن السرد، لكنه حافظ على أهم صفة من صفات المونولوج، فأبقاه فصيحاً، كما في قصة (الدم):

ـ «آه . . يا للغبطة . .

ـ آه . . ما ألطف الجو . . وما أحب الناس إليّ . .»[1]
ص193

ولكنه في موضع آخر، في قصته (البذور الضائعة)، أورد مونولوجاً عامياً: «وفكر الصبي . . بينما يخطو وراء الجماعة . . توا كان نمشي للحوش نلقى بوي فايق وارتعش جسمه الصغير . .»[2].

ولا يؤخذ، من الناحية الفنية، على هذا المونولوج سوى لغته العامية، وسيأتي الحديث عن لغة الحوار لاحقاً.

وقد تطول، أحياناً، المونولوجات الداخلية عند التكبالي، على نحو يخل بالزمن السردي، كما حدث مثلاً في قصة (لحظة تأزم)، حيث يدخل البطل في حوار داخلي طويل، وسط موقف متوتر، لا يحتمل هذا التوقف الزمني الطويل، فبطل القصة في مشاجرة عاصفة مع رجل غاضب وقوي، يبادره قائلاً:

(1) ص193.

(2) ص74. وانظر أيضاً مونولوجات عامية أوردها التكبالي في: البذور الضائعة ص78/ 79/ 83، معركة ص225.

ـ «اسمع.. أنا راجل أعصابي متنرفزة.. إذا كان في نيتك حاجة»..»[1].

لكن الراوي يدخل في أحاديث باطنية طويلة، يصعب معها ملاحقة الحدث الذي بلغ أوجه، عند لحظة العراك. وما يربك القارئ العادي حقاً، هو صعوبة الفصل بين الراوي، الذي يستخدم ضمير المتكلم، والبطل الذي يستخدم الضمير نفسه، وهذه الطريقة كثيراً ما جعلت العديد من القراء، وحتى النقاد، يعتبرون هذا النوع من القص سيراً ذاتية لكتّابه، وهي سير مهربة أو غير مصرح عنها، وإذا ما تتبعنا مسيرة التكبالي، فإننا سنجد ما يعاضد هذا التوجه. وهذا ما سنقترب منه في دراسة لاحقة إن شاء الله.

2 ـ المونولوج الداخلي غير المباشر:

يسميه ديفيد لودج، الأسلوب الحر غير المباشر، ويقول إن «هذه الطريقة تقدم الافكار على هيئة حديث يسرد (في صيغة الغائب وفي زمن الماضي) ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية مثل«جال في فكرها» أو «تساءلت» أو «سألت نفسها» وغيرها من العبارات التي يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول، وهذا يخلع على النص

(1) ص197.

وهم الاقتراب أكثر من ذهن الشخصية، ولكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفاً كاملاً»[1].

فالمتكلم هنا، لا يواجه القارئ مباشرةً؛ ولذا يحس القارئ بحضور المؤلف المستمر، فالكاتب، هو الذي يتكلم على لسان شخصياته، ويتقمص وجهة نظرها الخاصة، فيصبح ذلك الحديث الباطني، مختلطاً بالسرد والتحليل النفسي[2].

وكثيراً ما يدخل الكاتب فيه، دون أي من علامات القول، فيجيء جزءاً من حديث الراوي، ولا ندرك أن البطل، في مناجاة مع نفسه، إلا بعد التفحص واليقظة.

فالتكبالي يدخل أبطاله في مونولوجات كثيرة من هذا النوع، ودون تمهيد سردي مسبق، فيغدو كلام الشخصية الباطني، وكأنه حديث السرد، فالقارئ لا يشعر معه بابتعاد الكاتب أو إختفائه، كما في الحوار الخارجي مثلاً، ومثاله عند التكبالي:

«كان يشعر بالضيق والمسكنة .. يشعر بالظلم .. يشعر بأن أمه يساعدها أخوه يحرمانه حقه في الحرية .. ينتزعان منه إحساسه برجولته الجديدة، يحقدان عليه أنه صار رجلاً ويحاولان إرغامه لكي يرجع طفلاً، ولكن هيهات.. لقد كبر،

(1) الفن الروائي، ص51.

(2) رويرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت.: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة 1975، ط2، ص46.

لم يعد ذلك الطفل الضعيف ولن يكونه قط .. إنه طويل .. طويل في طول أخيه .. وبعد مدة من الزمن، سيفوته طولاً .. أجل، إنه سيتغلب عليه لو ضربه، لو أنه لن يرضى .. إنه لن يسكت إذا ما ضربه ..»[1].

ومن أمثلته أيضاً:

«كان يرمق الرصيف المغبر بنظرات ضائعة، وكانت الأصوات والصور التي كان يلمحها بنظرات جانبية تختلط ببعضها على صفحة الرصيف «المقلم» مكونة أشياء في غاية الفوضى ذات تأثير قاس مشوش على ذهنه المخمور تزيد حدتها وتتضاعف في لاوعيه المتألم المهزوم فتزيد في سوداويته وإحساسه بالضياع .. يجب عليه أن يعمل .. أن يكون لنفسه قيمة .. يجب عليه أن يقوم بشيء يمكن أن يفيد الناس.. يمكن أن يحبه الناس لأجل أن يمكن أمه من أن تبتسم له وتفرح به..»[2].

## ثالثاً: لغة الحوار القصصي عند التكبالي

قضية الفصحى والعامية، شغلت، كثيراً، أذهان النقاد والأدباء، وهي قضية لا تدخل إلا في المواقف الحوارية، يقول محمد يوسف نجم: «إن الكاتب الذي يلجأ إلى طريقة السرد

(1) قصة: تمرد ص10.

(2) قصة: يقظة ص91.

المباشر، أو الطرق الفنية الأخرى، لا يحتاج إلى أن يحدِّث قرّاءه بلغة عامية، ولا إلى أن يعرض قصته وأن يصف حوادثه بمثل هذه اللغة. ولكن أكثر الكتاب يلجأون إليها في الحوار، لتضفي عليه صدقاً وحيوية وواقعية»[1].

والحوار، في تعريفه العام، شكل من أشكال التواصل، يجري فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، ومن خلاله تسنح للقاص فرصة الاقتراب أكثر من الواقع، وقد فضل كثير من القصاصين الواقعيين، نقل كلام الشخصيات دون تعديل في الصياغة، من الناحية الأدبية أو الفنية، ليأتي الحوار على صورته الشفوية الخاصة به، بحيث يقوى الإحساس بأثر الموقف القصصي، وتسري في النص التلقائية اللازمة الموحية بصدقية الفن القصصي. إضافة إلى أن التراكيب العامية تعطي إيهاماً أكثر بالواقع، وترجمة حية للمعيش اليومي.

وقد آمن التكبالي أن واقعية الأداء، تكمن في عامية التعبير، ولهذا، اقترب حواره من الواقع، فصاغ عباراته ببساطة، وتحرر من القيود اللغوية التي يمكن أن تعوق انطلاقه. ومن خلال استبار مشاهده القصصية في أعماله الكاملة، وجدنا أن لغة الحوار عنده، عاميةٌ في معظمها، حتى أنها قد تتداخل مع الفصحى في أحيان كثيرة، كما في قصة (مشاعر هرمة)، حيث تتداخل العامية بالفصحى، في أكثر من موضع، من مثل:

(1) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص99.

«وهكذا أهين في كرامته . . أهين بسبب هذا الرجل الحشرة . . واللي يسوى واللي ما يسواش . . ولكن . . »[1].

وأيضاً في قصة (البذور الضائعة)، حيث يلجأ إلى تفسير الفصحى بالعامية، يقول: «كانت العصابة تلك الليلة في كساد «محرقة»»[2].

وهو كذلك يستخدم كلمات عامية وكأنها فصيحة، من مثل: «نحن رجال ناضجون لا يسرنا بالتأكيد أن نمرمط أنفسنا»[3]، وأيضاً: «وكأنني قطة دفس على ذيلها»[4]، وغيرها كثير.

وقد يقتحم القاص متن السرد، بجملة ما أو وجهة نظر يريد تمريرها، وهذا ملمح واضح، عند كثير من القصاصين الليبيين، لكن أحداً منهم، فيما أعلم، لم يقتحم السرد بجملة عامية، كما فعل التكبالي في أكثر من موضع، من مثل إيراده لأحد الأمثال العامية في قصة (الصبر): «كان الرجل بعين واحدة . . نحيلاً منعدم الحيل . . يحب السلام ويحتاجه»، ثم يضيف متطفلاً: «ولكن أضأل المخلوقات وأحقرها تحفل أحياناً بروح رائعة . .

---

(1) ص20.

(2) ص73.

(3) قصة: لحظة تأزم ص199.

(4) قصة: الثمن، ص207.

وكرامة شامخة .. وإرادة صلبة .. وربما لذلك قال المثل «حتى القطوس تخبش»[1].

ومثل هذه التدخلات السردية، التي يسميها بعض النقاد بتطفل المؤلف، كثيرة عند التكبالي، وقد أشار إلى بعضها الناقد سليمان كشلاف[2].

والعجيب حقاً أن التكبالي، زاوج بين العامية والفصحى، في أحد المشاهد الحوارية، فالزوج وهو الفقير البائس الذي لا يملك ثمن علاج ربيبته، يخاطب زوجته بالفصحى، وترد عليه بالعامية.

«قال لها:

- إن الفقيه سيطلب نقوداً للعلاج وأخرى كأجر .. ثم إنه سيأكل معهم من يدري إلى متى .. ولا يعقل أن يرضى بمأكلهم.

قال ذلك وهو راغب في زيادة إلحاحها ورجائها ..»[3].

ثم تعود لترد عليه الزوجة بالعامية:

- «معليش خير من الطبيب اللي يضرب الفلوس من غير فائدة ..».

ويبدو من الحوار السابق - في جملة الزوج خصوصاً - أن

---

(1) ص239.

(2) دراسات في القصة الليبية القصيرة، ص195/ 196.

(3) قصة: الفقيه، ص38.

هناك إرباكاً حصل للقاص، فهو لم يستطع إكمال الحوار الفصيح، على نفس النهج، فعدل عن الخطاب المباشر، ليأتي الحوار وكأنه حوار سردي، لكننا لا نستطيع اعتباره كذلك، فنلتمس له عذر الخلط، لأنه افتتح الحوار بعبارة (قال لها) واختتمه كذلك بعبارة (قال ذلك)، ما يؤكد أنه أراده حواراً خارجياً مباشراً.

أما حواراته الداخلية، التي أجراها على ألسنة شخوصه، فقد صاحبها كثير من الخلط، من الناحية اللغوية، فقد أورد الكثير منها باللغة العامية ـ وقد سبق إيراد عدة أمثلة ـ على غير المعتاد في الفن القصصي، باعتبارها جزءاً من السرد، ويجب فيها الالتزام بلغته. وما يجعل الأمر أكثر إرباكاً، هو دمجه لهذه الأحاديث في السرد، وعدم تمييزها عن السرد بأي من علامات الفصل المتبعة في هذا السياق.

وهذا الخيار يمكن حقاً أن يعود بالفائدة، وذلك من خلال تحليل الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصيات، ما يفيد في تكوين صورة واضحة عن الشخصيات المتحاورة في القصة. كما أنه يتيح الفرصة أمام القاص لممارسة التعدد اللغوي، وتجريب أساليب الكلام بمختلف اللهجات، ولكن يبرز هنا السؤال الأهم: هل يعرف القاص ـ أي قاص ـ كل اللهجات المستخدمة في المحيط الذي يكتب عنه، خاصة وأن اللهجات دائمة التغير والتقلب، في المكان الواحد، فما بالك بأماكن متعددة، ففي ليبيا، على سبيل المثال، تختلف لهجة سكان

الشرق عن سكان الغرب، وكذلك تختلف لهجة سكان الدواخل الصحراوية، فهل يتحتم على أي قاص يكتب في البيئة الليبية، إتقان كل هذه اللهجات؟ أضف إلى ذلك أن كثيراً من المفردات التي كانت مستعملة في الماضي (الخمسينات والستينات) عهد كتابة التكبالي قصصه، قد تغيرت دلالاتها بشكل أو بآخر.

وواضح من خلال مسيرة التكبالي الحوارية، أنه لم يكن يجيد غير لهجته، فهو يلجأ إلى استخدام اللغة الفصحى، إذا ما تعذر عليه، صوغ حوار لشخصيات لا تنتمي لنفس البيئة التي يعيشها ويتقن لهجتها. ولعل هذا من أهم المزالق التي يقع فيها كتاب هذا الخيار.

وصحيح أن استخدام اللغة العامية، في الأعمال الأدبية بات أمراً مقرراً ولا غبار عليه، في عالم الكتابة عموماً، ولكن بشرط أن تجلب معها الإحساس بالصدق، كما أنها يجب أن تكون نابعة فعلاً من شخصياتها، بأبعادها التي تتفق معها في بنائها وتكوينها. كما يقول محمد محمد قاسم، في معرض نقده لقصص (مرسال) لعلي مصطفى المصراتي[1].

وعلى هذا الأساس، تأتي صعوبة تمثل أي لهجة لا يجيدها القاص، وبالتالي، لا مناص له من اللغة الفصحى سبيلاً حوارياً مقنعاً.

(1) محمد محمد قاسم، مع المصراتي في مرسال؛ دراسة منشورة في كتاب: علي مصطفى المصراتي بأقلام عربية، إعداد عبد الله سالم مليطان، مداد للطباعة والنشر، طرابلس 2001، ط1، ص208.

ولهذا، قال الناقد سليمان كشلاف عن تجربة التكبالي الحوارية: «من العيوب الظاهرة استخدام (خليفة التكبالي) للهجة العامية في الحوار، صحيح أن ذلك يعطي إيحاءً عن الشخصيات والبيئة والثقافة، إلى كل الجوانب الشكلية للقصة، لكنه يوغل جداً في استخدام الألفاظ العامية»[1].

ولقد أدرك (كشلاف) أهم عيوب استخدام العامية، وهو الإيغال في استعمال تراكيبها، ما يؤدي إلى كثير من البلبلة وسوء الفهم، فليس قراء التكبالي من أصدقائه وجيرانه فقط. فاللهجة تقلل من جماهيرية النص الأدبي، وتحصر تأثيره في البيئة التي ولد فيها، في ضوء تعدد اللهجات العربية واختلافها، من مكان لآخر.

وليس صحيحاً ما يقوله البعض، من أن مسألة الخلاف في صوغ الحوار عامياً أو فصيحاً، قد حسم لصالح العامية، كما يقول الناقد أمين مازن، في معرض حديثه عن (الحوار عند التكبالي)، يقول: «على الرغم من أن هذه القضية قد استقطبت أنظار عدد غير قليل من الباحثين ردحاً طويلاً من الزمن، أعني مسألة الفصحى والعامية ومشكلة الحوار في العمل الفني، وكانت مثار نقاش وحوار طالما خرج عن الموضوعية، وأدى إلى تبادل الكثير من التهم الزائفة، إلا أن الغلبة في كتابة الحوار كانت للعامية، ولم يكن ذلك بسبب سيطرة التيار الواقعي في الأدب فحسب، إذ إن أشد الناس عداء للواقعية الجديدة التي

(1) دراسات في القصة القصيرة الليبية، ص197.

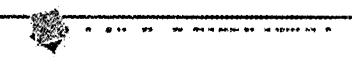
انتصر روادها لهذا المنهج في كتابة القصة، إن أشد الناس عداء للواقعية الجديدة ما لبثوا أن أخذوا بأسلوبها هذا المتمثل في كتابة الحوار بلغة التعامل اليومي»[1].

وواضح أن (مازن) انتصر تماماً، لاختيار التكبالي العامية سبيلاً لصياغة حواراته، والحقيقة أن الجدل حول هذه المسألة، لم يزل قائماً، والأمر يتجه الآن لمصلحة الفصحى، إذ إن الاتجاه نحو العامية، لم يعد كما كان سابقاً، فقد أخذ «ينحسر الآن، وهو بلا شك إلى زوال، لتبقى الفصحى ـ بلسانها العربي المبين ـ أداة التعبير الجيدة عن الفن الراقي»[2].

وختاماً، أرى أن الحوار ينبغي أن يكون بلغة وسطى، أو (بعامية مفصّحة)، فالإغراق في اللهجة، كالإغراق في الفصحى، كلاهما يؤدي إلى البلبلة وسوء الفهم، والأجدى، أن يكتب الأديب حواره، بلغة وسطى، واضحة، غير مستغلقة على الأفهام، فليس من الضرورة الفنية، في شيء، أن يعرف الكاتب كل اللهجات، في المحيط الذي يكتب عنه، أو فيه؛ خصوصاً إذا عرفنا أن اللهجات غير ثابتة، تتغير من مكان لآخر، بل من زمن لآخر.

(1) كلام في القصة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1985، ص95.

(2) د. حسين علي محمد، جماليات القصة القصيرة ـ دراسات نصية، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ط1، ص137.



# أزمة الذات والوجود عند أبطال قصص طقوس العتمة(*)

## للقاص عوض الشاعري

اعتنى عوض الشاعري بشخوص قصصه الأبطال، فجعلهم بؤرة الحدث وعماده، ووسمهم بصفات متشابهة وإن اختلفت القصص، فأبطاله تحيط بهم ضغوطات قاهرة مذلة، ولذا، نراهم شخوصاً مأزومة غير قادرة على التحرك الطبيعي، وإن حاولت.

فهذا بطل قصة (عروس البحر)، راعٍ بائس وفقير مضطهد، يعيش حياة كادحة، ليس له من حيلة إلاّ رعي الأغنام للقبيلة، وهو بذا عاجز عن تحقيق أي طموح، رغم شعوره الحاد بنفسه، وهذا ما ساعد على تأزم حالته النفسية، فأخذ يلجأ إلى التخيل والوهم، هرباً من وطأة الواقع، فيرى نفسه وقد أصبح ذا جاه، يأمر شيخ قبيلته فيطيع، قائلاً له:

---

(*) صدرت مجموعة «طقوس العتمة» عن منشورات مجلة المؤتمر، يونيو 2005.

«هيه.. أنت أيها الراعي

نعم أنت.. ألا تسمع؟

هيا هيا.. آتني بحليب من أجود الشياه.

أريده كامل الدسم... وافر الرغوة.. هيا.. هيا

لم تتلكأ يا ابن الهرمة.. نفذ ما أمرتك به.. وبسرعة

لنر من الشيخ الآن.... ها ... ها هاها ها هاها»[1].

وواضح من خلال هذا المثال، اندساس السخرية والتهكم، وهذا ما يجعل الأمر أكثر إيحاء، من ناحية الإشارة، إلى سطوة الفئات المتمتعة بالنفوذ القبلي، فهذا الحوار الذهني المتخيل، يمكن أن يوجد فعلاً، ولكن مع تغير الأدوار، فالشيخ هو الآمر والراعي هو المعني والمسؤول عن تنفيذ أمر الشيخ، وهذا ملمح ظاهر يؤكد وجود البعد الطبقي للقبيلة.

وكذلك نرى بطل قصة (التاج الأسود)، على شاكلة سابقه الراعي في قصة عروس البحر، فهو أيضاً يعاني أزمة وجود حادة، مضطهد وعاجز عن تحقيق أي من طموحاته، حتى أنه فشل في التماهي المجتمعي، فلم يستطع التوافق مع عادات المحيط، وعجز عن أخذ الثأر ممن ظلمه واضطهده، لأنه ليس كالآخرين «في همجيتهم وبدويتهم»[2]، وقد بدا البطل وحيداً

(1) قصة عروس البحر، ص12.

(2) القصة، ص21.

مبعداً حتى على صعيد الحوار، حيث بدت القصة كمونولوج داخلي طويل الأمد، ما أعطى أزمة البطل بعداً أكثر حدة، كما أن القاص، إمعاناً في ترسيخ هذه المعاناة لدى القارئ، جعل النهاية مفتوحة على احتمالات عدة، فهل سينفذ البطل قرار الثأر ويصبح «كالآخرين» وينتمي «للقطيع»، أم سيظل في قوقعة أزمته الوجودية، فالنهاية لم توح بشيء، يقول في مختتم إفضائه:

«الليل لم يأت،،،،، وأنا قابع في مكاني، أتجرع الصبر،،،،،آآآآآه والضيق بحيرة من الهم،،،،،،، تتسع للحظات،،،،،،،،، وثم تضيق،،،،،،، تضيق كتاج أسود ملعون يضغط على مقدمة رأسي، ويدعوني إلى إنهاء المهمة»[1].

مثال آخر تطرحه قصة (الطريد)، شاب يعتزم الرحيل عن القبيلة قبل أن يطرد من سكانها، الذين تركوا كل شيء واجتمعوا على طرده، ظنهم في البدء قد اجتمعوا «للتشاور في كيفية محاربة أسراب الجراد التي علموا بأنها في طريقها إليهم، أو ربما حضروا للتوقيع على طلب للحصول على الكهرباء أسوة بالقرية المجاورة، أو للنظر في عملية تعبيد الطريق الترابي الذي سيصل القرية بالطريق العام والتي تعثرت لنقص الموارد المالية»[2].

(1) القصة، ص24.
(2) القصة، ص28.

لكن القوم كانوا قد اجتمعوا على طرده.. لهذا قرر الرحيل من تلقاء نفسه، وهو لا يعرف إلى أين سيصل به هذا القرار، فالكاتب وضع النهاية مفتوحة أيضاً هذه المرة، ربما لنحس أنه لا يملك حلاً جاهزاً، لما يعتصف بأبطاله من أزمات، وربما انعكاساً لما يعيشه الكاتب على أرض الواقع، فكثيراً ما حملت النصوص الإبداعية سيراً ذاتية مهربة أو غير مصرح عنها لكتابها.

يقول الكاتب في ختام القصة: «ومشى بخطوات متثاقلة كأنه ينتشل قدميه من وحل ثقيل، تراءت له على مدى الأفق الضارب في البعد هالة من الضوء المتألق تتسامى نحو السماء رويداً، ،،، رويداً.

ترى أهي بداية ليل طويل..؟

أم هو فجر جديد قد انتظر طويلاً.. وحان وقت بزوغه»[1].

أزمة أخرى يعيشها بطل قصة (الولوج السري)، وإن كانت مختلفة نوعاً ما عن سابقاتها، فبطل هذه القصة رجل يعيش في المدينة، لكنه يحن إلى حياة البادية، ولا يتكيف مع حياة المدينة الصاخبة، ولهذا تسيطر عليه، باتصال، أطياف البداوة، لكنه في نفس الوقت، لا يستطيع العودة للعيش في الريف، ومن هنا تبدى الأزمة النفسية التي يعيشها البطل.

(1) القصة، ص29.

ولعل ما زود أزمته المدنية، كونه تربى يتيماً، بعيداً عن جو العائلة المثالي، وهذا الملمح يظهر في أكثر من موضع في قصص الشاعري، فاليتم حاضر في أكثر من قصة، يقابله حضور قوي للجد والجدة، وغياب لافت للأبوين! نلحظ هذا من خلال الإهداء ـ أول المجموعة ـ الذي جعله عوض الشاعري لجدته المرحومة فاطمة الشاعري.

وإذا ما عدنا إلى قصته (الولوج السري) نراه يقول في بدايتها منوهاً بدور جده وجدته في حياته:

«البدوي الذي يسكنني مشاكس حتى آخر خيط من خيوط عمامته العتيقة، عنيد، وشقي، لا يني يستدرجني نحو سطح مرآته المكسرة الحواف، . . .

وموقد جدي السادر في بداوته دون غي، يلهب ركوة الشاي بسياط حمراء. . . . حمراوان أيضاً كانتا وجنتاها دون أدنى خجل. . . تلك التي لا تحفل بدكاكين المدينة. . ولم تر الفتيات المبللات بماء الملح. . والزهور المغلفة بالقوارير، اللائي اختصرن ملابسهن بشدة إثر شدة. . ولا تعرف أحلامها سوى عبق الشيح والزعتر والقزاح. . لها وجه جدتي التي خضبت مفرقها ذات أصيل بزيت القرنفل، وبللت وجهها بماء المطر. . . احتفاءً بأوبة جدي من بر مصر محملاً بما تشتهيه الخواطر، وتنتظره البطون»[1].

(1) القصة، ص31.

وما يلاحظ، إجمالاً، على سرد الشاعري، أنه شاعري، فقصصه قطعة واحدة، مكتوبة في نفس واحد، لا تحس أنها كتبت على فترات متباعدة، نفس الإحساس، نفس الدفق الشعوري حتى نهاية القصة، فعوض الشاعري لا يعرف صناعة القصة، إنه يبدعها في لحظة من لحظات التجلي، ثم يتوقف. ويتجلى هذا الملمح، أكثر ما يتجلى في قصص: التاج الأسود، والولوج السري.

وهناك ملمح آخر، يتعلق بظاهرة التناص، التي تظهر بقوة في ثنايا حكايا الشاعري، وسأركز فقط هنا على التناص، القرآني، تاركاً تتبع بقية مسارات هذه الظاهرة إلى فسح أخرى، أرجو أن تكون قريبة.

وأول ما يلفت الانتباه عند تتبع التناص في قصص (طقوس العتمة)، هو العنوان، فلا تخفى الدلالة الدينية لكلمة «طقوس»، ثم هناك قصة «عروس البحر» وهي أول قصص المجموعة، يستهلها القاص بقوله:

«ضرب البحر بعصاه فانفلقت نصفين، نصف ذهب مع الأمواج ونصف راح يهش به عن غنمه»[1].

ولا يخفى كذلك ذلك التلاقي الذي يربط هذه البداية بقصة

(1) القصة، ص11.

موسى عليه السلام، والتي فصّل الله سبحانه وتعالى أحداثها في القرآن الكريم.

وتأثر القاص عوض الشاعري بقصة موسى ـ على وجه الخصوص ـ يتجلى أيضاً في قصة «الطريد»، اسم القصة يحمل دلالات مشابهة لما كان عليه حال موسى عليه السلام، عندما اضطر للهرب من المدينة فعاش زمناً وهو مطارد، حتى كتب له الله العودة نبياً إلى قومه، إضافة إلى ذلك فقد جعل القاص اسم بطل هذه القصة «موسى»، في إيحاء واضح، يتجلى بوضوح كلما قرأنا بعض الجمل والعبارات في القصة، يقول في بعض فقراتها:

«كان سابحاً في بحور الخيال وكان الملأ يأتمرون به»(1).

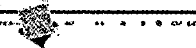
وواضح من جملة «يأتمرون به» تلك الإشارة إلى الآية الكريمة: ﴿وَجَآءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَا ٱلْمَدِينَةِ يَسْعَىٰ قَالَ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّ ٱلْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَٱخْرُجْ إِنِّى لَكَ مِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ﴾ [القصص: 20].

ولعل الاسترسال في دراسة هذه المجموعة، يحيلنا إلى علامات أخرى تحمل الكثير من الدلالات، وتشير إلى عديد الاحتمالات، وهذا ما سيدعونا للعودة إليها مرة أخرى إن شاء الله.



(1) قصة الطريد، ص28.





# الزمان والمكان
# في القصة القصيرة النسائية في ليبيا

لم تعد الدراسات النقدية المعاصرة، تنظر إلى الزمان والمكان، في الإبداع القصصي، مجرد خلفيات جامدة، لا بد منها لاكتمال الحدث، بل غدا ينظر إليهما، كأجزاء مهمة وحيوية، لا تقل أهمية عن سائر الأجزاء الأخرى، التي ينبني عليها العمل القصصي.

فالزمان والمكان «متلازمان في القصة القصيرة، بل في الفن القصصي بأكمله»[1]. وستتم دراسة الزمان والمكان في هذا المبحث منفصلين، وهذه خطوة إجرائية ليس أكثر، باعتبار العمل الفني كلاً لا يقبل التجزئة أو التفتيت.

## أولاً: الزمن

الزمن «قبل كل شيء ظاهرة اجتماعية» وهو، من ثم، «لا

(1) عبد الجواد عباس، اتجاهات القصة القصيرة في ليبيا، ص134.

ينفصل عن دورة النشاطات الاجتماعية الرئيسية»[1].

ويبدو أن البشرية لا تزال عاجزة، عن عكس مفهوم الزمن، حين يراد الدلالة عليه بشيء من الدقة والصرامة. فالزمن مظهر وهمي، يستغرق الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي. وهو، بذا، مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به، من خلال تأثيره لا من خلال مظهره في حد ذاته، لكنه يأخذ مظهره في الأشياء المجسدة[2].

وهناك تقسيمات عديدة، وتفصيلات كثيرة للزمن، ولا يقع ضمن اهتمام هذه الدراسة، تفصيل أنواع الزمن في مختلف العلوم، فهذه مسألة متشعبة، لكن ما يعنينا هو الزمن الأدبي، ولذا، سنحاول تحليل الزمن الأدبي، كما ورد في القصة النسائية القصيرة في ليبيا.

في تعريفه للزمن الأدبي، يقول «هانز ميرهوف»: «إنه الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية؟[3].

---

(1) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ تونس 1998، ص19.

(2) محمد السيد محمد، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ـ دراسة في الزمان والمكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، الطبعة الأولى 2004، ص68.

(3) الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل. مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ نيويورك 1972، ص10.

فالزمن إنساني واقعي، إنه الزمن الباطني المتدفق، بحيث يشكل ذلك الجانب الغامض في التجربة الشعورية، وهكذا، يرادف معنى الزمن في السرد، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد، ورغم تغلغلها في أغوار النفس البشرية فهي خبرة جماعية، والزمن السردي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة.

ومن ثم، فالزمن السردي، زمن نفسي (ذاتي شخصي)، بمعنى أنه لا يعني الزمن الموضوعي، الذي يتم الاهتداء إليه بمعالمه الفلكية، مثل الشمس والقمر، والنجوم والليل، والنهار والظل، والنور والشهور، والأيام والفصول والأعوام(1).

والقص هو أكثر الأنواع الأدبية ارتباطاً بالزمن، فإذا «كان الأدب يعتبر فناً زمنياً، وإذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن»(2).

ولذا، من الصعب أن نعثر على سرد خال من الزمن، فالعنصر الزمني يستحيل إهماله، فالقصة لا بد لها أن تنتظم في زمن معين، ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.

فالعمل الأدبي، وليد حاضر قد يستشرف المستقبل، وفي نفس الوقت يعود إلى الماضي، وهذا الأخير هو زمن القارئ،

---

(1) ينظر: محمد السيد محمد، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص68.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية ص26.

كما أنه قد يكون زمن الأديب أيضاً، لأن بعض أحداثه، قد يكون لها عمقٌ تاريخيٌّ، يحتم الاستزادة من الماضي لخلق التأثير أو إثبات المغزى[1].

أما عن مكانة الزمن في الأدب السردي، فلم يعد الزمن مجرد خيط وهمي، يربط الأحداث، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر، ولكنه أصبح أعظم شأناً، إذ أصبح السرديون، يرهقون أنفسهم في اللعب بالحيز واللغة والشخصية، فأصبحت الأعمال السردية فناً للزمن[2].

ويميز النقاد والمنظرون، الزمن الأدبي، إلى نوعين رئيسيين: **الأول**: الزمن الخارجي، ويسمى، أيضاً، الزمن الموضوعي، أو الطبيعي، ويضم مستويات زمنية تتصل بخارج النص، من مثل زمن الكتابة، الذي يستغرقه الكاتب في إنجاز عمله، وزمن القراءة، الذي يستغرقه القارئ في قراءة القصة، إضافة إلى أزمنة خارجية مختلفة، كالأوضاع التاريخية العامة المحيطة بالكتاب.

والثاني: الزمن الداخلي، أو النفسي، وهو الزمن التخييلي، زمن السرد، ويرتبط بداخل النص القصصي، متمثلاً في الفترة

(1) ينظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ ط2، ص133.
(2) بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص68.

الزمنية، التي جرت فيها أحداث القصة، والمدة الزمنية للقصة، وترتيب أحداثها وتزامنها(1).

وما يعنينا هنا هو الزمن الداخلي، فبتطور الأعمال السردية، أصبح الاهتمام يتركز على الزمن الداخلي النفسي، فالبشر يعيشون طبقاً لزمنهم الخاص، المنفصل عن الزمن الخارجي، الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص.

ويبرز دور الزمان، في القص النسائي الليبي، عند ملاحظة المكانة المميزة التي يحظى بها، في عملية السرد من جهة، ومن وعي الشخوص من جهة ثانية.

فمن الجهة الأولى، قلما يكون الزمان، على وتيرة واحدة، ممتداً من الماضي إلى الحاضر، دونما أي تغيير في خط السير، إذ الغالب هو تفتيت الزمان، باستعمال تقنيات الانتقال الزماني، التي تكسر رتابة سيره الطبيعي، وتجعله متناغماً مع الإيقاع الداخلي للشخصيات، الأمر الذي يكفل أن يكون له دور كبير، في بلورة سمات هذه الشخصيات، من خلال تتبع حركات الذاكرة لديها.

والقاصة عنيت بالحاضر أكثر من عنايتها بالماضي، بفعل تأثير الواقع، ومحاولة رصد الضغوطات النفسية، التي تحيط

---

(1) ينظر: فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة ـ ليبيا، الطبعة الأولى 2000، ص59. وبنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص72.

بالمرأة، فلجأت معظم القاصات إلى استخدام الفعل المضارع، كبداية للقصة، فالشخصية الرئيسية، تسرد الأحداث بدءاً بالحاضر، ثم، بعد ذلك، تنتقل زمانياً إلى الماضي، باستخدام تقنية الاسترجاع، أو ما يسمى بـ(فلاش باك). وحين تعود إلى الحاضر أو إلى ذاتها يعود استخدام الحاضر، حتى نهاية القصة، التي قد تلجأ فيها القاصة لاستشراف الزمن المستقبل.

ويبدو هذا واضحاً، في جل القص النسائي الليبي، ففي قصة (لعبة بعض الرجال)[1] لشريفة القيادي، تبدأ الراوية السرد بالحاضر، وبضمير المتكلم: «لم يكن الذي أراه أمامي بالشيء الذي يمكن أن يثير رضائي، لقد كاد يغمى علي وأنا أسمع الخبر مجرد سماع، فما الذي حدث لي حتى أنني لم أمت من هذا المنظر الذي يطالعني..؟»[2]، إلى هذا الحد، يتوقف الحاضر، على المشهد الذي تقف فيه البطلة، على حالة زوجها وصحبه، وهم يسكرون داخل بيتها، بعد أن استغل الزوج مرضها، إثر حالة الولادة، وأبقاها عند أهله. وتعمل الذاكرة على رواية الأحداث، إلى أن يتم الوصول إلى اللحظة الراهنة من جديد، لحظة التأزم، عند ذلك تستكمل بقية أحداث القصة.

هذه الطريقة، تكررت كثيراً عند القيادي، وبدا أنه أسلوبها

(1) هدير الشفاه الرقيقة، ص7.
(2) نفسه، ص7.

الأمثل، في كتابة القصة، فمعظم قصصها كانت على هذا النحو.

هذه التقنية، أيضاً، نجدها عند نادرة العويتي، فمعظم قصص مجموعتيها (حاجز الحزن) و(اعترافات أخرى)، تنحو هذا المنحى، تبدأ باللحظة الحاضرة، بالفعل المضارع، وبضمير المتكلم غالباً، لتعود إلى الماضي، تنهل منه ما يخدم تجربتها الحالية، ثم تنطلق إلى نهاية مفتوحة.

وكذلك فعلت لطفية القبائلي، في أغلب قصصها، تسرد اللحظة الحاضرة، وعندما تصل الأزمة حدها الأقصى، تسرح البطلة بخواطرها نحو الماضي، تستعيد بعض أحداثه وصوره، وقد تستمد منه القوة، للتصرف في اللحظة المستقبلية، كما في قصة (الكذبة الأولى)[1]، فالبطلة تقرر الذهاب إلى المعرض، بدون علم زوجها، الذي منعها من الذهاب، بعد أن تستحضر ماضيها وعهد دراستها: «عندما كانت هي وزميلاتها يتناقشن في مسألة التقاليد البالية وجهل الأهل وتضييق الدائرة على بناتهن.. لقد كن يحلمن بالزواج والهروب من سجنهن الرهيب وتحقق الحلم لبعضهن..»[2]. أما هي فلا، ولذا، تقرر الثورة «فلماذا لا تذهب من غير علمه؟»[3].

(1) أماني معلبة، ص7.
(2) نفسه، ص8.
(3) نفسه، ص8.

وعلى مثل هذه التقنية الزمانية، تسير بقية قصص القبائلي، في مجموعتها (أماني معلبة).

أما مرضية النعاس، فتستخدم، أيضاً، هذه التقنية، في كثير من قصصها، غير أنها تستفيد كثيراً، من تقنية الفلاش باك، التي تستخدمها بكثرة في القصة الواحدة، كما أنها ترصد المستقبل، في قصصها بوضوح، عن طريق حرفي السين وسوف.

ففي قصة (ربيعة)[1]، تسرد من البداية، حال بطلتها الأليم، ودون أي تمهيد، يفاجأ القارئ بانتقاله إلى الماضي: «كان قلبها مفعماً بالدموع.. فليس هناك في الدنيا بأسرها أسى يضارع الأسى الذي ينوء به قلبها البكر منذ هجرهم والدها منذ أكثر من أربع سنوات..»[2].

ثم تعود للحاضر، المليء بالتأوهات، والألم، والمحاصرة، والقلق من مستقبل غامض، فتحاول أن ترسم ملامح الزمن القادم، من مثل قولها: «سأكون سيئة الطالع...»[3].

وفوزية شلابي، تسير، كذلك، عبر مجموعتها (وصورة طبق الأصل للفضيحة) في هذا الاتجاه، لكنها في بعض القصص، تفضل البدء من الماضي وصولاً للحاضر، حيث يتأزم

---

(1) رجال ونساء، ص105.
(2) نفسه، ص105.
(3) نفسه، ص107.

الحدث، ثم تمضي إلى نهاية قصتها، وهي غالباً ما تحمل نهاياتها مضامين مفتوحة.

وازدياد أهمية الحاضر، عند القاصة الليبية، محاولة للتركيز على قضيتها في الواقع، ما أدى إلى انحصار حياتها، في فترة زمنية محدودة، فمن خلال التركيز على اللحظة الحاضرة، تقوم ببسط محتواها الشعوري، ومن ثم، انتشاره في ثنايا العمل، فيصبح الزمن القصصي، يتناول فترة قصيرة جداً، من عمر الشخصية القصصية، قد تتجاوز يوماً، أو بعض يوم، وبتقنية الاسترجاع، والمونولوج الداخلي، يتم طرح أبعاد الشخصية، وأبعاد ماضيها وحاضرها ومستقبلها كذلك، ولذا، «فالزمن يتلون بلون الحالة الوجدانية للكاتبة أو للشخصية الرئيسية، ومن ثم يمكن أن نتوهم اللحظة الواحدة زمناً ممدوداً لا حدود له، فقد يتحول ـ داخل الوعي ـ كم من الدقائق المعدودة إلى ساعات طويلة وقد نتصور يوماً كاملاً وكأنه دقائق قليلة؟[1].

وهذا ما يعطي للمرأة الكاتبة، نوعاً من الجدوى، من خلال التركيز على شكل قادر على التواصل مع المشاعر، وقادر على توصيل الأزمة، بحدتها وبأبعادها المختلفة، وقادر، أيضاً، على التعبير عن الحركة الشعورية، مع مزجها بالحدث، لإحداث نوع من التطور، والدفع بالحاضر، خطوات نحو الهدف[2].

---

(1) المرأة المصرية والثورة، ص235.

(2) ينظر: م. ن. ص237.

وإلى جانب تقنية الانتقال الزماني، أو الارتداد، تتوسل القصة النسائية، بتقنية المونولوج أو الحديث الباطني، وهي تقنية تجمد حركة السرد الزمني، وتركز على باطن الشخصية المتحدثة، وتسبر أغوارها، وهذا من أهم المقاصد التي سعت إليها القصة النسائية القصيرة في ليبيا.

من ناحية أخرى، يظهر بوضوح، إحساس المرأة الخاص بالزمن، في القصة النسائية، ذلك أن تقدم المرأة في السن، عامل حاسم في شعور المرأة بنفسها، وبأزمتها أيضاً، فقيمة المرأة في مجتمعها، تتحددُ بشبابها وجمالها، ونظرة كهذه، تجعل إحساس المرأة بالزمن عجيباً، فهي في صراع من أجل فرصة للحياة، من حب وزواج وأمومة.

ولهذا، رصدت القاصة الليبية، بعض مظاهر هذا الصراع مع الزمن؛ فخوف الأم، من أن تكون ابنتها الكبرى، بضاعة كاسدة في قصة (صحو الضمير)[1] لمرضية النعاس، جعلها تصر على رفض خطبة ابنتها الصغرى، قبل الكبرى، التي لم يتقدم لها أحد.

أما في قصة (قيودات تحدد من أنا)[2] لشريفة القيادي، تختصر البطلة الزمن، لتصبح معلمة، بعد دراسة لمدة سنتين بعد

(1) غزالة، ص95.

(2) مائة قصة قصيرة، ص352.

الإعدادية، وذلك، لكي تتزوج بسرعة، لكن الأمور لم تجرِ كما تشتهي، فلم تحصل على فرصة مناسبة للزواج، «وفي خضم تدريس التلميذات، وتصحيح الكراسات، ومرور عام وراء عام، صرتُ أرى العالم من حولي بعين أخرى»[1]، وهذا الإحساس، المتغير للزمن، جعلها تقرر تغيير مجرى حياتها، فتُغيرُ، بالتالي، مجال عملها إلى العمل بأحد المصارف، لعل وعسى.

نفس القضية، نجدها في قصة (لماذا أتزوج؟)[2]، إذ تحس الأم، أن الزمن ليس في صالح ابنتها، التي تعدت سن الثلاثين، وترفض الزواج من رجل أرمل لديه أولاد، تلح عليها الأم قائلة: «يجب أن تفكري جيداً يا ابنتي، أوشكت أن تكملي الثلاثين عاماً من عمرك. لم تعودي صغيرة وفرصك ليست بالكثيرة. لماذا لا تسمعين الكلام». وتحت تأثير الزمن، تقرر البطلة الخضوع في ختام القصة: «لقد أدركت بأنني في حاجة إلى الوقت وفي حاجة إلى الفهم فأنا لم أعد صغيرة»[3].

فالانتظار يحمل في داخله، معنى القلق، ويصبح مصدراً للخلاف مع الأسرة، ومصدر تهديد لشخصية الفتاة في المجتمع.

وعلى العكس مما سبق، رصدت القصة النسائية القصيرة،

(1) نفسه، ص352.
(2) نفسه، ص257.
(3) نفسه، ص260.

نماذج تفقد فيها الشخصية، الإحساس بالزمن كلية، حتى إنها تفكر في الانتحار، ففي قصة نادرة العويتي (هدى)[1]، تعيش البطلة، وقد أضحت الأجهزة الصناعية، بديلاً لأعضائها الحيوية، وبمرور الزمن، فقدت الإحساس بالحياة، فغدت والموت سواء، فاختارت الموت، تقول الراوية ـ الشخصية الثانية في القصة: «أية قوة دافعة تلك التي ضيقت المسافة بينك وبين عمر الزمن فجعلتك تختارين الهبوط من الشرفة. وما من أحد يملك القدرة على ردك إلى الأعلى ولو في الحلم»[2].

فالزمن أضحى مقياساً، للحياة والموت، هاجساً مسلطاً على الشخصية، يدفع بها نحو محاولة إنهاء الصراع معه، ومن ثم، يغدو الموت حلاً!

ويتكرر الأمر ذاته، في قصة شريفة القيادي (قد لا أعود)[3]، إذ تختار البطلة، الموت انتحاراً، بعد يأس من الشفاء من مرض السرطان.

وتقرر، كذلك، بطلة قصة (وانتهت أخيراً سلسلة المتاعب)[4]، الانتحار بعد حياة زوجية متأزمة، غير مستقرة، فقدت فيها كل إحساسٍ بالزمن، فلم تعد تثق في الزمن القادم، فاختارت أن توقفه.

---

(1) اعترافات أخرى، ص27.
(2) نفسه، ص33.
(3) مائة قصة قصيرة، ص265.
(4) نفسه، ص291.

## ثانياً: المكان

إذا كان الفن السردي، في المقام الأول، فناً زمانياً، يتشابه مع الموسيقا في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس، مثل الإيقاع، ودرجة السرعة، فإنه من جانب آخر، يشبه الفنون التشكيلية، من رسم ونحت، في تشكيلها للمكان.

فالمساحة التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، بالإضافة للمساحة التي تفصل بين القارئ، وعالم الأعمال السردية، لها دور أساسي، في تشكيل النص السردي. فالقارئ عندما يمسك بالعمل السردي، ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى عالم خيالي، من صنع الكلمات، فالعمل السردي، رحلة في الزمان والمكان، على حد سواء(1).

وإذا كان الزمن السردي، ليس زمن الساعة، فكذلك المكان السردي، ليس هو المكان الطبيعي، فالنص السردي، يخلق عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً، له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة.

فهناك علاقة بين المكان الذي يؤسس الفضاء، من ناحية، والدلالة الكلية للنص من ناحية أخرى. «فالمكان ليس مصطلحاً

---

(1) ينظر: سيرزا قاسم، بناء الرواية، ص74. وكذلك: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص227.

أملس، أو بمعنى آخر ليس محايداً أو عارياً من الدلالة»[1]. فالتلاعب بصورة المكان يمكن استغلاله لأقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية، أو النفسية للأبطال، على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف، كخلفية جامدة تؤطر للأحداث.

كاتب القصة القصيرة، قد يحافظ على وحدة المكان، فالقصة لا تستطيع في إطارها المحدد، أن تستوعب أماكن متعددة، تجري فيها الأحداث، وهذا يؤدي به ـ الكاتب، إلى تكثيف الموقف الذي يعالجه؛ إلا أنه قد يلجأ ـ على الرغم من وحدة المكان ـ إلى تحريك قصته، في أماكن متعددة، عن طريق تقنيات الانتقال الزماني، فيرتد إلى الماضي، لعرض بعض المواقف التي مرت بها الشخصية، وعايشتها، وهذا يعطيه مساحة أكبر لتمرير وعيه بأحداث العمل الفني.

ويرى باشلار أن المكان، سواء أكان كبيراً، كأفق الوطن، أو ضئيلاً كخزانة الملابس، يترك أثراً يعلق بالنفس، ويخلق قيم الألفة، والارتباط بالواقع والحلم، ويحول قارئ النص الأدبي، إلى قارئ للحجرة، وقارئ للبيت، وقارئ للخزانة، ومن قبله الكاتب، إلى كاتب للحجرة، وكاتب للبيت، وكاتب للخزانة؛

(1) بنية القصة القصيرة، ص230.

وكذلك الحال لباقي الكائنات الحية، التي يشكل لها المكان، عنصر وجود، كالأعشاش والجحور والقواقع[1].

والقصة الليبية القصيرة كانت «في الأماكن ـ كما هو الحال في أغلب الإنتاج القصصي العربي والعالمي ـ حتى تلك التي لم تكن موجودة لدينا زمن وقوع القصة أو كتابتها، مثل الطائرة أو القطار أو الباخرة، فكانت في المنزل والدكان والشارع وفي الحانة، في المقهى وحقل النفط والصحراء والواحة والجبل والكهف والمدرسة ومزين السيدات والكُتَّاب والجامعة والفندق والمبغى والمعسكر ومقر الصحيفة، في إدارات الدولة والميناء والمطار والبحر، وجميع الأماكن بدون استثناء، عدا ما لا يتوفر في أرضنا ويصعب أن يربط فيه القاص بين المكان والحدث والشخصيات، كمنجم فحم أو ذهب، أو نهر، أو بحيرة»[2].

وقد رصدت القاصة الليبية المكان، باعتباره وعاءً فكرياً، يلعب دوراً فاعلاً، في تشكيل أزمة المرأة، وانطلاقتها، فعنيت برصد تجلياته، في فضاء السرد، وموقف الشخصيات منه، رفضاً وقبولاً، تمرداً وخنوعاً.

وقد بدا الإحساس بالمكان، واضحاً منذ البدء، من خلال

(1) ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3/ 1407هـ ـ 1987م، ص43.

(2) سليمان سالم كشلاف، شخصيات رافضة في القصة الليبية القصيرة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى 2001، ص92.

العناوين القصصية، مثل: (قبو الجحيم ـ الشاة والبائع والجزار[1]) لمرضية النعاس، و(قبر الدنيا ـ جنازة حبي[2]) للطفية القبائلي، و(حاجز الحزن[3]) لنادرة العويتي، و(زوجة في فوهة البركان ـ السير على خط من الثلج[4]) لشريفة القيادي.

كما كثر، كذلك، لدى القاصة الليبية، إسناد المكان إلى ألفاظ العذاب والألم، ذلك بفعل إكراهات المحيط، التي تم إسقاطها، من ثم، على البيئة، خاصة المكان، كونه أحد أهم أركان لعبة الحصار، المفروض على المرأة، من ذلك: مرجل الألم[5] ـ السفينة التائهة[6] ـ عالمي القاتم[7]، وغيرها كثير.

كما كان الاهتمام بالبيت لافتاً، فغدا، عند القاصة، مرادفاً للسجن، أو الحبس، بل إن القاصة فوزية شلابي تصفه بالزنزانة، ففي قصتها (طبق الأصل لحمدة الظبيانية)[8]، تصف عودة المطلقة إلى بيتها القديم، قبل الزواج، كمن يعود إلى

(1) غزالة: ص137/ 155
(2) أماني معلبة: ص20/ 37.
(3) حاجز الحزن: ص53.
(4) مائة قصة قصيرة: ص167/ 194.
(5) حاجز الحزن، ص53.
(6) أماني معلبة، ص24.
(7) نفسه، ص36.
(8) وصورة طبق الأصل للفضيحة: ص21.

زنزانة، وتصف الحال التي سيصير إليها البيت، في نظر الناس، قائلة: «سيكتبون بكل الرداءة: هذا مبغى فلانة المطلقة!»[1].

فالبيت جاء مرادفاً للحبس، والتضييق والكتم، أما مكان العمل، أو الدراسة، فكان فضاء مفتوحاً، وجدت فيه القاصة، فسحات الأمل والحرية، نحو تحقيق الذات وتأكيد حقها في الحياة.

بينما كان الشارع، وهو مكان فرعي، أو حلقة وصل، بين البيت والمدرسة أو العمل، فضاءً لقياس نبض الحياة الحقيقية، وكثيراً ما اقترن الشارع، في القصة النسائية، بعلاقات الحب الساذج، التي قد تجمع الفتاة بأحد شباب الحي.

وفي داخل البيت، ركّزت القاصة، على رسم ملامح واضحة، لجزئين من أجزائه، بينما أهملت بقية الأركان، أو كادت، وجاء اهتمامها في المقام الأول بالمطبخ، الذي شغل مساحة كبيرة من اهتمام القاصة المكاني، فهو المكان الذي تقضي فيه المرأة أغلب وقتها، وفيه تظهر معاناة المرأة، وتظهر بجلاء صور شتى لاستغلالها في دوامة العمل البيتي، ولذا، لم تكد تخلو قصة من ذكر المطبخ، وبخاصة عند لطفية القبائلي، وشريفة القيادي.

الجزء الآخر الذي حظي باهتمام القاصة، في البيت، هو

---

(1) نفسه، ص24.

النافذة، فكثيراً ما رسمت الكاتبة خلف النوافذ، ظلالاً لنساء يحلُمنَ بالشمس، بالنور، بالحرية.

والنافذة، كذلك، كانت المكان الوحيد، الذي يمكن للمرأة أن تختلس النظر من خلاله إلى العالم الخارجي، خاصة إذا كانت حبيسة الجدران، لا تدرس أو تعمل، برغم ما قد يجره هذا عليها، من عذاب، إذا اكتشف أمرها[1].

وتأسيساً على ما سبق، يتضح أن اهتمام القاصة بالمكان، جاء متماهياً مع واقعها المعاش، فكان تركيزها في المقام الأول، على البيت، باعتباره فضاء مغلقاً، يكبح إحساساتها ورغباتها، في الانطلاق والتحرر، ولذا، لم تكن مهتمة كثيراً، بوصف معالم المكان الداخلية وتفصيلاته الدقيقة، كما لم تهتم - على سبيل المثال - بذكر موقع البيت، في القرية أو المدينة، فقد كان بمثابة السجن - بالنسبة إليها، ولهذا، ليس من فرق أين يوجد، كما لم تهتم كثيراً، برسم معالم واضحة، لمكان العمل، واكتفت بالإشارة إليه - في كثير من الأحيان - بالاسم، كالمدرسة، أو المؤسسة أو المصنع؛ فقد كان شُغل المرأة منصباً على أزمتها الداخلية، التي حاولت عكسها عبر فنها القصصي، خصوصاً.

(1) من مثل قصة: «حكاية بنت» ص58، وقصة «بعض الذي يحدث» ص99، وقصة «صورة من الماضي» ص314، ضمن مجموعة مائة قصة قصيرة للقبادي.

فالمكان لم يكتسب أهميته في فنها القصصي، بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب؛ بل بوصفه وعاءً للزمن، فكان الزمان والمكان متلازمين، جرى توظيفهما لخدمة قضية المرأة وطرحها، في بيئة تسود فيها الثقافة الأبوية، التي تحد، دائماً، من قدرة المرأة، وتكبتُ طموحاتها في حياة أفضل.

والكاتب، بصفة عامة، يعرض «للزمن أو للعصر حين يتحدث عن البيئة ومكانها سواء في ريف أو حضر، وعندما يتحدث عن طبقات المجتمع؛ وبذا يتلازم الزمان والمكان. والزمن بوصفه جزءاً من البيئة يكمل الإحساس بكل عناصر القصة الأخرى، وهو مقياس لفهم المكان الذي تقع فيه الأحداث»[1].



(1) علي عبد الخالق علي، الفن القصصي، المؤسسة العالمية للطباعة والنشر، لا ط. الدوحة ـ قطر 1408هـ/ 1987م، ص90.



# السرد والحوار
# في القصة القصيرة النسائية في ليبيا

السرد في اللغة، يعني الحديث المتتابع، جيد السياق[1]، وسرد الحديث والقراءة، من هذا المنطلق الاشتقاقي. ويعرف عز الدين إسماعيل، السرد بأنه «نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية؟[2]»، وبمعنى أدق، إنه «عرض موجه، لمجموعة من الحوادث، والشخصيات المتخيّلة، بوساطة اللغة المكتوبة. فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات، متتابعة على نحو معين. والتوجيه، يعني إجادة تقديم الحوادث، والشخصيات، بحيث تبدو مقنعة للمروي له»[3].

(1) مختار الصحاح، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1976، ص294. ومختار القاموس، الطاهر أحمد الزاوي، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس 1979 ـ 1980م، ص296.

(2) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه. دار الفكر العربي. ط6/1976، ص187.

(3) د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 ـ 1990)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1995، ص290.

وهذا يعني أن السرد، هو أحد أبرز المكونات، وبوساطته يتم التحامها فيما بينها، لتشكل جميعاً نسيج القصّ ولحمته.

ثم أصبح السرد، يطلق في الأعمال القصصية، على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد، على أيامنا هذه، في الغرب، إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد، نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي[1].

ولقد تطور هذا المفهوم، مع الكتابات النثرية الجديدة، مدعوماً بطروح النقد الحداثي، فكانت القصة أقرب الأجناس الأدبية، لتمثل هذه التقنية، خصوصاً مع تغير نظرة كتابها، في التعامل مع اللغة، وزمن الحدث، وفضاء الحكي، ومن ثم، «فإن كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية ورمزية، فإنها قد اتخذت مفهوماً واسعاً ومغايراً يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة»[2].

---

(1) ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص58.

(2) عبد القادر فيدوح، حدود السرد، مجلة التبيين 7، ص45. نقلاً عن المرجع السابق، ص58.

ويعني ذلك، «تقنية جديدة قد غزت الكتابات النثرية القصصية، بحيث لم يعد يستهويها ذلك السرد التقليدي، الذي يشرع في وصف لديكور مألوف وعادي، وصف يبعث في القارئ الاطمئنان، دون أن يصدمه»[1].

والحوار في القصة، جزء من بنائها السردي، ذلك لأن «السرد والحوار لا ينفصلان»[2]، فالحوار هو حديث الشخصيات فيما بينها، ولهذا، فإنه يزيل الملل الذي يبعثه السرد الاعتيادي في القصة، فالحوار المحكم، مع بساطة في السرد، يساعد في حشد التوتر في الموقف[3].

الحوار كذلك، «جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه.

ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات. وعلاوة على ذلك، فكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة،

(1) ر. م. بيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ص13. نقلاً عن المرجع السابق نفسه ص59.

(2) جون برين، كتابة الرواية، ترجمة: مجيد ياسين ـ د. مدحي الدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993، ص79.

(3) ينظر: قيس كاظم الجنابي، ثلاثية الراووق: الرؤية والبناء، دراسة في الأدب الروائي عند عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000، ط1، ص91.

وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحاً ومباشراً... والحوار المعبّر الرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه»[1].

ولذا، يعد الحوار أكثر أنماط الكلام طبيعية، تبعاً لما تنتجه صيغ إنشائه، فهو ذو مكونات نصية، يبلغ تنوعها وثراؤها، مقدار ما للقص من قدرة على مزج الوصف بالتفسير والإخبار. بل لعل الحوار، مؤهل لاستيعاب أنماط قولية مختلفة أكثر من غيره من النصوص لأنه متعدد المصادر أي لا يصدر عن ذات واحدة، وإنما عن هويات متباينة تشترك في تكوينه وتنظيمه.

والحوار، بحكم قيامه على تعددية الأصوات، وعلى لانهائية الموضوعات التي يمكنه التطرق إليها، يبدو أقدر النصوص على استيعاب الأنماط اللغوية، فما إن يصدر صوت حواري، حتى تلحظ قرينة وصفية، أو تستخلص نواة سردية، أو تفهم فكرة. بل الطريف في الحوار، أنه يبني الوصف والقص، بناء تدريجياً أشبه بالبناء الشعري، حيث ينمو الحوار، تبعاً للحرية التي تتمتع بها الشخصيات، فتنقل من الاستخبار إلى القص فالجدل، فيضيق الوفاق، ريتسع الخلاف، ويكبر صراع المواقف والآراء والعواطف، فتصبح الشخصية صوتاً، أي موقعاً إيديولوجياً في صراع مع المرقع المقابل[2].

(1) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص96.

(2) ينظر: محمد السيد، بنية القصة عند نجيب محفوظ، ص154.

والحوار في القصة نوعان: الحوار الخارجي، وينقسم بدوره إلى قسمين: الحوار الخارجي المباشر، والحوار الخارجي غير المباشر، أو الحوار السردي. والنوع الثاني: الحوار الداخلي أو الباطني، وينقسم، كذلك، إلى قسمين: المونولوج الداخلي المباشر، والمونولوج الداخلي غير المباشر[1].

## أولاً: الحوار الخارجي

### 1 ـ الحوار المباشر:

هو ذلك الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر، الحديث في إطار المشهد، داخل النص القصصي، بطريقة مباشرة، ويقوم القاص، من خلاله، بنقل نص كلام المتحاورين، فهو، من ثم، ينقل تلك الأحاديث، التي تتداولها

(1) لمزيد من التفصيل حول السرد والحوار، في القصة القصيرة في ليبيا عامة، يمكن الرجوع للمراجع الآتية: محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي ـ البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي القاهرة 1993. أمين مازن، كلام في القصة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس 1985. عبد الإله الصائغ، إشكالية القصة وآليات الرواية ـ دراسة في أعمال القاص كامل المقهور (قصة كاتارينا نموذجاً)، دار النخلة للنشر، ط1، تاجوراء/ طرابلس 1999. مجلة الفصول الأربعة، العدد 104، يوليو 2003، الدراسات: دائرة السرد في أدب الكوني ص83/ السرد والمحكي في عالم النص عند إبراهيم الكوني ص90.

الشخصيات فيما بينها، فتتيح تقديم معرفة مباشرة عنها أو عن الأحداث[1].

وغالباً ما يكون مفصولاً عن السرد، ومسبوقاً بالشرطة (ـ)، نيابةً عن فعلي (قال ـ قلت). مثال ذلك، في القصة القصيرة النسائية، في ليبيا، قصة مرضية النعاس: (النوق الصحراوية)[2]، تبدأ القصة على النحو الآتي:

«ـ غير معقول!!

ـ هذا أمر لا يمكن أن يصدقه عقل!!

ـ كل شيء ممكن إلا أن يقدم هو بالذات على اختيار هذه بالذات!!

ـ يا إلهي... لو كانت الكذبة أصغر كان يمكن تصديقها!!

ـ يا ودي.. الشيء غير المعقول يصعب ترديده!!

ـ فوزي.. وفوزي بالذات يخطب «منيرة» ومنيرة بالذات.. هذه حكاية مرفوضة من أساسها!!»[3].

---

(1) ينظر: رولان بورنوف، ريال أونيليه، عالم الرواية، ص166.

(2) رجال ونساء: ص61.

(3) م. ن.، ص61.

وأحياناً تنوّع مرضية النعاس، في بناء حوارها، فتهمل الشرطة، وتستعين بدلاً منها، بأفعال القول: «ثم التفتت إلى شقيقتها قائلة.. ومحمود ماذا قالوا عنه؟ فقالت شقيقتها.. شاب ممتاز ولطيف ومؤدب.. وأخلاقه عالية وسيتخرج هذا العام»[1].

وأحياناً أخرى، تتبع نفس هذه الطريقة، لكنها تضع الحوار بين قوسين مزدوجين: «وضحكت (سالمة) في مرح قائلة «ومن أمتى (منى) تبكي من حاجة بسيطة كيف هذي؟ حاجة جديدة على (منى) الصبورة دائماً».

فقال خالي: «يظهر يا ستي أنها ابتدأت تتدلل عندما أحسَّت بقرب فرحنا بها»[2].

وهذه الطريقة، كثيراً ما تستعين بها، القاصة لطفية القبائلي، في بناء مشهدها الحواري، دون فصله عن السرد: «أقبلت فاطمة من المطبخ وعلى شفتيها ابتسامة رقيقة وهي تقول: (جيت.. والله ما ندري عليك.. اسم الله عمرك ما تدورني..) فرد قائلاً: (وين تبيني ندورك وانتي ديمة مركونة في هلمطبخ، المفروض توا الغدا جاهز وأنت كملت شغل البيت)»[3].

وتقترب من هذه الطريقة، في صوغ الحوار زعيمة

(1) غزالة: وتغلب العقل، ص130.
(2) نفس: صحو الضمير، ص103.
(3) أماني معلبة: الكذبة الأولى، ص11.

الباروني، فالحوار لديها، على نسق واحد، اعتمدت فيه على أفعال القول، أو ما يرادفها، كـ:هتف وصرخ وتساءل وغيرها، وتتخلله مقاطع سردية وصفية، قد تطول أسطراً في كثير من الأحيان، وهي كذلك لا تفصله ـ في الغالب ـ عن السرد، بل يأتي مندمجاً فيه، من مثل:

«فقلت له: هوّن عليك؛ أليست الأعمال بالنيات؟؟ قال وقد بدأته حشرجة الموت: نويت الشهادة في سبيل الله. فقلت له: ذلك ما سيثبت لك إن شاء الله، فنم هنيئاً. .»[1].

وأحياناً قليلة، تثبت زعيمة حوارها، بين قوسين مزدوجين: «فداعب الأخ الأكبر أخاه قائلاً: «ألا تخاف من الليل؟» قال: «لا!» فقال له: «ألا تخاف الأسد؟» قال: «لا!» فزاده «ألا تخاف الرجال البيض؟» قال: «لا!؟»»[2].

أما إذا كانت لغة الحوار عامية، فهي تضعه، دائماً، بين مزدوجين، وعامية الحوار عندها، تنحصر في أسماء الأشخاص، والأماكن، أو عند الاستشهاد بالشعر الشعبي، وهو عندها كثير، من ذلك:

«يا نفس كوني عفيفة ولا تأكليش الجياف
رب خلق بو كطيفة من العرف لأم الحلاف»[3]

(1) القصص القومي: الكرامة الحقة، ص32.
(2) نفسه: المروءة، ص102.
(3) نفسه: الرجوع إلى الله، ص87.

وهناك من القاصات، مَنْ تستعين بالشرطة، مع وجود أفعال القول، مع أن أحدهما، يغني عن الآخر، كشريفة القيادي، مثل:

«وابتسمت له بجمود.. ابتسامة ليس فيها حياة.. بينما قال ببساطته المعهودة:

- هيه.. ألا زلت تكدين وتتعبين وتشقين..!..؟.

قلت بلا مبالاة.. وأنا أكابد نفسي لئلا أبكي:

- نعم.. فهكذا قدر لي.. وهذا حظي خط على جبيني..!.

قال وهو لا يزال على مرحه:

- ها هاه... أهذه فلسفة جديدة تخرجينها لعالم الوجود...!..

قلت بحدة:

- ليست فلسفة، هذا واقعي..»[1].

أما نادرة العويتي، فإنها كثيراً ما تبني مشهدها الحواري، باستخدام أفعال القول أو ما يرادفها، بدون الاستعانة بالشرطة، أو الأقواس، مطلقاً، خاصةً، في مجموعتها (اعترافات أخرى):

(1) مائة قصة قصيرة: لو كنت فقط أعرف، ص73.

«نقل الصيدلي عينيه بسرعة مني إلى العلبة ومنها إليَّ ثم تساءل:

كم هو عمر صغيرك؟

في الشهر الثالث.. قلتها بصوت خفيض وكأنني أخفي جريمة.

هذه العلبة تصلح لأطفال ما فوق الشهر السادس»[1].

لكنها في بعض الأحيان، تصوغ الحوار، بدون التوسل بشيء، فلا تستعمل الشرطة، أو أفعال القول، أو ما يرادفها، من مثل قصة (الكاتبة)، حيث تبدأ القصة مباشرة بالحوار:

«أعرفتها..؟

إنها الكاتبة التي استمعنا إليها سوياً على الهواء مباشرة عبر برنامج أدبي أسبوعي.

نعم هي.. انظر هناك جيداً.. إنها تقف في صحبة مجموعة من النسوة أمام بوابة المجمع الصحي.

فعلاً هي.. وتمسك يد طفل صغير مشاكس عنيد»[2].

أما في مجموعة (حاجز الحزن)، فإن نادرة العويتي، إعتمدت في بناء حوارها، على الشرطة، مع الاستعانة بين الحين

(1) اعترافات أخرى: لو تمطر السماء حلياً قليل الدسم، ص43.

(2) نفسه: ص63.

والآخر، بأفعال القول، وذلك في أغلب قصص المجموعة، من مثل:

«ـ أيها الوسيط.. زدني.

ـ إنها تتحدث.. تسأل..

ـ تسأل عمَّن يمسك بين يديه قاعدة حمورابي بإخلاص وإتقان.

ـ وعن ماذا..؟

ـ تسأل عن ليلى..

ـ أية ليلى؟

ـ في ذاكرتها تعيش ليلى القصيدة.. وليلى الرصاصة..

ـ وعن ماذا أيضاً..؟

ـ عن أوراقها ودفاترها.

ـ أوراقها لن تسقط.. لا زالت باليخضور ونسغ الحياة.. لا زالت مزهرة باقية ترفرف كغصن زيتون.. عقلها باق يعيش معي في دنيا الورق يتفتح كل يوم ليريني نافذة أخرى جديدة»[1].

وتتبع هذه الطريقة، أيضاً، فوزية شلابي، فهي كثيراً ما تستغني عن أفعال القول، عندما تستخدم الشرطة:

(1) قصة: الوسيط، ص7.

«ـ مَنْ هذه؟ ولماذا تعاملنا بهذه الغطرسة؟ لقد رمت سلة القمامة على الدورية ثم استغرقت في ضحكة مبتذلة قبل أن توصد بابها..!

ـ هذه..!

ـ نعم. نعم. ما بك. لماذا هذه المرارة؟

ـ إنها يهودية. مومس يهودية. و...!

ـ ولماذا لم تكمل. وماذا؟

ـ لا شيء.

ـ لماذا هذا الارتباك؟

ـ إنها عشيقة ضابط المخفر..!»[1].

**2 ـ الحوار غير المباشر:**

وهو ما يسمى أيضاً، بالحوار السردي، وهو حوار مدمج بالسرد، يهدف من خلاله الكاتب إلى الاختصار والتلخيص، وخاصة في القصة القصيرة، التي قد لا تحتمل، مقاطع حوارية طويلة.

وعلى نحو مختلف، عن الحوار المباشر، لا يتقيد القاص «في الحوار السردي بالنقل الحرفي ـ النصي لما تقوله الشخصيات، بل يقوم بتلخيص أقوالها، وهي في موقف أو

(1) قصة: صورة طبق الأصل لمبروكة 67، ص10/ 11.

حدث معين، محافظاً على هيكلة القصة والتصوير، متصرفاً بهيكلة البناء القولي، من حيث زمنه، وإشارته التخاطبية»[1].

ومن ثم، يؤدي هذا النمط من الحوار، وظيفة سردية، تدفع بالأحداث إلى الأمام، وتمكن القاص من ضغط الأحداث الكبيرة، واختصار ما يراه غير ذي فائدة نوعية، عند إيراده داخل النص، لأن غرض القاص، في أساس فعله الإبداعي الفني، ليس حكاية محادثة بل توصيل جوهرها.

والقصة القصيرة، هي الجنس السردي الأكثر استقبالاً لهذا الأسلوب في الحوار، لأنه ينسجم مع خواصها، وتبقي على القاص، مسؤولية تقدير الوقت الذي يحول فيه الكلام المباشر إلى كلام غير مباشر، لأنه ليس ثمة حاجة إلى أن يروي كل ما تقوله شخصياته في الواقع، بل يقتصر على ما هو جوهري للقصة[2].

وقد وظفت الكاتبة الليبية، الحوار السردي، في قصصها. فاستفادت من مزاياه، وخصوصاً في التلخيص والتكثيف، للأحداث القصصية، لكنه لم يبلغ الشأن، الذي حظي به الحوار المباشر، فجاء في رتبة أقل من حيث الكم، إذا ما قورن بالمساحة التي يشغلها الحوار المباشر.

---

(1) محمد عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، جريدة الزمان، العدد 1778، 2004/4/8، الموقع على الانترنت: www.azzaman.com.

(2) ينظر: م. ن.

ورغم ذلك، استطاعت القاصة الليبية توظيفه جيداً، من مثل: «قلت لها رأيي فيها بصراحة، ورأي أمي وإخوتي أيضاً..»[1].

فهذه العبارات البسيطة، أغنت القاصة مرضية النعاس، عن صوغ مشهد حواري صاخب، قد يستغرق زمناً طويلاً، لا تحتمله القصة القصيرة.

وتستفيد، كذلك، لطفية القبائلي، من الحوار السردي، فهي تختصر مشهداً كاملاً، عبر هذا المثال: «... بسرعة صبيانية اقترح على أبيه أن يسلمه إياها ليكفيه مؤونة حملها، ولكن هذا الطلب قوبل بالرفض، فاقترح أن يحمله أبوه إذن..»[2].

أو قولها في قصة (وأطعت قلبي): «... وتحدث إلي طويلاً.. كان صوته عميقاً.. رجولياً.. وهو يحدثني عن قصة السنوات الثلاث التي قضاها في الخارج بعد التخرج للالتحاق بالدراسات العليا»[3].

أما نادرة العويتي، فهي، كذلك، نجد لديها مقاطع عديدة، للحوار السردي: «جمع أوراقه وتصوراته وقدمها إلى حيث يجب أن تقدم، إلا أن الذين قابلوه أفهموه أن توزيع هذه

(1) غزالة: السلاح الأقوى، ص67.

(2) أماني معلبة: اللفافة الصفراء، ص25.

(3) نفسه: ص45.

الأوراق على الجميع ليست مسألة بتلك البساطة التي يتصورها حصان ساذج مثله»[1].

وتهتم فوزية شلابي، أيضاً، بميزات الحوار السردي، وتفيد منها: «عندما كان صديقي المنتشر في الغرفة، يجلس بجانبي. يشعل عود الكبريت. يدلق التفاصيل في الصورة، ويتكلم عن أوكابوكا والصخب اللاتيني.. وعن الذين يرقصون عراة»[2].

وهكذا ضغطت الكثير من الأحداث، التي استغرقت زمناً طويلاً، في بضع عبارات.

وكذا فعلت زعيمة الباروني، فرغم أن الحوار المباشر، يستغرق معظم قصتها، إلا أنها تلجأ، أحياناً، للحوار السردي، لضغط حدث تراه غير ذي فائدة نوعية، من مثل: «ولما التقى ببضعة فرسان يترنمون بشيء عميق، لم يألف سماعه، فأوقفوه يمطرونه بأسئلتهم الرزينة، أخذ يلفق الأجوبة الماكرة متظاهراً بعدم إطلاعه على شيء مما حدث»[3].

فالحوار المباشر يغلب عندها، يكاد يهيمن على السرد، فلا توجد قصة، لا يسيطر عليها الحوار المباشر؛ في حين، قلَّ شأن

(1) اعترافات أخرى: الحصان، ص47.
(2) وصورة طبق الأصل للفضيحة: صديقي يتداعى أنت تتداعى، ص43.
(3) القصص القومي: نخوة عربية، ص54.

الحوار السردي، فلم تركن إليه إلا قليلاً، وإن فعلت، فإنها في كثيرٍ من الأحيان، تدمجه بحوارٍ مباشر، من مثل:

«.. قالت الزوجة الشابة لحماتها: ما رأيك يا خالة، إنني أحبذ الذهاب إلى «الغسيل» والرجوع قبل فوات موعد طهي العشاء فوافقت محبذة، لأنها أبدلت رداءها الأبيض الوحيد، وغطت رأسها، وعباءتها، فوضعت كل ذلك أمامها وقالت: في رعاية الله يا بنيتي!»(1).

ولم يفت شريفة القيادي، كذلك، التوسل بميِّزات الحوار السردي: «.. قالت إنه يبدو في أحسن حال.. وإنه أراد أن يستميل مشاعرها.. كان يرغب في أن تعطيه عقلها وقلبها.. وأراد أن يفهمها حقيقة أوضاعه في الماضي.. والحاضر.. والمستقبل.. إلا أنها في ثبات وكبرياء رفضت..»(2).

فقد سردت حواراً طويلاً، دار بين ابنة وأبيها، الذي عاد، بعد أن كان هجر عائلته، منذ زمنٍ بعيد، ليتزوج من أخرى، فلخصت مشهداً، كان يمكن أن يستغرق منها عدة صفحات.

والملاحظ مما سبق، أن الحوار الخارجي بنوعيه، حظي باهتمام لافت من القاصة الليبية، فنوعت في أشكاله وأساليبه، فلم تكتف بالشكل الحواري الخالص، المبني على أساس

(1) نفسه: قدسية الأمومة، ص14.

(2) مائة قصة قصيرة: صورة، ص141.

الشرطة، أو أفعال القول، بل تخلل حوارها، الكثير من الجمل، والمقاطع السردية ـ كما مر بنا.

ومن الجلي، أن هذه الإضافات، لم تأتِ حشواً، بل كانت لها وظيفتها في تقوية الحوار، إما بتوضيح طريقته، أو وصف هيئة أحد شخصياته المتحاورة، أو قد تأتي لتضيء شيئاً، من معالم الشخصية، أو تبرز وجهة نظرها أوْ أفكارها.

وليست الجمل السردية، التي تتبع الحوار، أو تتخلله، هي وحدها التي تسهم في إضاءة جوانب من شخصية المرأة، وتكشف أبعادها، بل نجد الحوار، أيضاً، يشكل جزءاً هاماً، من الأسلوب التعبيري في القصة، يقوم بدور هام في كشف معالم الشخصية، وإظهار عواطفها، وإبراز سماتها النفسية ومستوياتها الفكرية والاجتماعية والأخلاقية[1].

## ثانياً: الحوار الداخلي

ويسمى، كذلك، تيار الوعي، و«أول من صك هذه العبارة، (ويليام جيمس)، عالم النفس شقيق الروائي (هنري جيمس)، ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري، ثم استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية، قام به

(1) ينظر: حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 ـ 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص288.

كتاب منهم جيمس جويس، ودوروثي رتشاردسون، وفيرجينيا وولف»[1].

وهناك طريقتان، فنيتان، ثابتتان، لتقديم الوعي في القصص النثري، وقد وردتا في القص النسائي الليبي على هذا النحو.

3 ـ المونولوج الداخلي المباشر:

وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب، هو (أنا)، أو عبر ضمير المخاطَب (أنت)، فيكون مختلفاً عن السرد، وواضحاً، لأن الخطاب يُسرد على لسان أحد الشخصيات، وهي تخاطب ذاتها، أو غيرها. أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهي تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها[2]. من مثل: «فناجى نفسه قائلاً: إنني الآن أناهز الخمسين فمتى يا ترى أهتدي إلى ما يتحدث به الفقهاء، ويبشر به العلماء؟؟ وهو نفس ما تحبذه نفسي، فكأنها خلقت له من طبيعتها؟؟»[3].

فالحوار يقوم بشكلٍ مباشرٍ، من دون أن يأتي الكاتب، بين الشخصية والمتلقي.

وعلى هذه الصورة، أتى الحوار الباطني المباشر، في جُل القص النسائي، مسبوقاً بجملة سردية، تمهد لدخول الشخصية

(1) ديفيد لودج، الفن الروائي، ص50.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص51، وسيزا قاسم، بناء الرواية، ص162. وقيس الجنابي، ثلاثية الراووق: الرؤية والبناء، ص99.
(3) زعيمة الباروني، القصص القومي، الرجوع إلى الله، ص87.

في المونولوج: «وتساءلت بيني وبين نفسي.. ما الذي قلته حتى تغضب هكذا.. ما الذي نطقت به من عيب حتى تخرج بلا استئذان، غضبى.. غير عابئة بنا..؟..»[1].

لكنّ نادرة العويتي، تفاجئ القارئ، في بعض الأحيان، بدخول الشخصية في مناجاة خاصة، دون أن تمهد لذلك، بأي عبارة دالة، مثال ذلك: «عدت ثانية للأرض أجمع معداتي داخل الجلدة السوداء، فيما كانت الفتاة تبحث عن شيء ما.. أهي تبحث عن نقود في محفظتها، عن أجرتي.. أنا لست صبي ورشة... لو أعطتني ديناراً لقذفته في وجهها..»[2].

لكنها تعود، في مرات أخر لتشير في السرد، إلى عبارات الدخول في المونولوج: «تساؤلات كثيرة أرددها بيني وبين نفسي: أترى يحدث ما يهدم صرح إعجابه بي..؟ أتعمل الظروف الخارجة عن إرادتي لطردي من هذا النعيم..؟ أتتبدل العلاقات بين المحبين كما تتبدل الفصول..! أتنمحي دواعي الإعجاب من النفوس كما تنمحي ألوان الطيف الجميلة لوحة أثر أخرى!!»[3].

أما مرضية النعاس، فتحافظ على عبارات التمهيد، لكنها تميز المونولوج، بوضعه بين قوسين مزدوجين:

(1) شريفة القيادي، مائة قصة قصيرة، والأربعين حرامي، ص93.
(2) حاجز الحزن: علبة ورق، 19.
(3) نفسه: القرار الأخير، ص65.

«قالت في مناجاة صامتة حزينة.. «لا يا إلهي.. لا تجعل هذا الأمر يحدث.. إنني لا أعترض على حكمتك ولكن..!!»»[1].

في حين، نجد أن لطفية القبائلي، مزجت حوارها الداخلي بالسرد، تماهياً مع طريقتها في بناء حوارها، كما مر بنا، عند تناول الحوار الخارجي: «ويأتيني صوت عقلي من أغوار الماضي.. أهكذا يصرعك الهوى.. أهكذا تستسلمين لسهم الحب وتتخلين عن الهدف الذي قطعت فيه أشواطاً..»[2].

أما فوزية شلابي، فيختلط لديها الحوار الداخلي بالخارجي، فأتى كلام الشخصيات الباطني وكأنه حوار خارجي:

«انتابته موجة قلق أخرى.

- هل تشتري لزوجتك رطلاً من الذهب.

هل تذهب إلى البنك.

هل تجرب أن تقترض من البنك.

هل. هل. هل.

ماذا عليك أن تفعل!»[3]..

(1) غزالة: الباحثة عن الحنان، ص22.

(2) أماني معلبة: وأطعت قلبي، ص46.

(3) وصورة طبق الأصل للفضيحة: مصطفى: كادر أول. ثان. ثالث، ص38.

ففوزية تختلف في بناء الحوار الداخلي، فتجعله يقارب شكل الحوار الخارجي، ولعلها فعلت ذلك تجريباً، فهي أكثر القاصات جرأة على التجريب، حتى أنها، أحياناً، تذكر صراحةً، أن البطل سيدخل في مونولوج داخلي: «في الساحة الترابية الفسيحة يختلط عواء الريح بصمت المعاول المكدسة في الكوخ الصفيحي. وفي المونولوج الداخلي تقول هي:

ـ في الساحة العارية تعوي الريح، وبالقرب من المدفأة الكهربية تعوي الكلاب!»[1].

ـ وقد تسرد أن الشخصية تدير مونولوجاً، لكنها لا تذكره: «أحست أن مذاقاً لذيذاً يدغدغ شفتيها اليابستين، وأن دفئاً ما يسري في المونولوج البارد الذي لم تنقطع أن تديره مع نفسها»[2].

4 ـ المونولوج الداخلي غير المباشر:

يسميه ديفيد لودج، الأسلوب الحر غير المباشر، ويقول إن «هذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يسرد (في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي) ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية مثل «جال في فكرها» أو «تساءلت» أو «سألت نفسها» وغيرها من العبارات التي يتطلبها

(1) نفسه: كابوس، ص51.

(2) نفسه: طرابلس بعيدة. وهي هناك ساكتة، ص61.

أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب أكثر من ذهن الشخصية، ولكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفاً كاملاً»[1].

فالمتكلم هنا، لا يواجه القارئ مباشرةً؛ ولذا، يحس القارئ بحضور المؤلف المستمر. فالكاتب، هو الذي يتكلم على لسان شخصياته، ويتقمص وجهة نظرها الخاصة، فيصبح ذلك الحديث الباطني، مختلطاً بالسرد والتحليل النفسي[2].

وكثيراً ما يَدخل الكتاب فيه، دون أي من علامات القول، فيجيء جزءاً من حديث الراوي، «ولا ندرك أن البطل في مناجاة مع نفسه إلا بعد التفحص واليقظة، وجاءت هذه المونولوجات متداخلة مع السرد منسوجة بطريقة محكمة حسب مدرسة تيار الوعي»[3].

وبالنظر إلى المجموعات القصصية النسائية، مجتمع البحث، وجدتُ أن القاصة، تفضل سوق هذا المونولوج، بعد أن تمهد له، بإحدى علامات القول، من مثل: «ها هي الآن جالسة.. تفكر وتفكر.. إنها لا تستطيع أن تعيش معه بعد اليوم.. هل تستنجد بوالدها؟ ولكنها تعرف كلامه مسبقاً.. هل

---

(1) الفن الروائي، ص51.

(2) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت.: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة 1975، ط2، ص46.

(3) فاطمة الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص204.

تطلب النجدة من زوج أمها. . إنها لا تثق في نيته تجاهها. . ماذا تفعل يا ترى؟. . يا رب. . قالتها من أعماق أعماقها»[1].

وعلى هذا النمط، جاء معظم الحوار الداخلي غير المباشر، عندها، غير أنها لجأت، في أحيانٍ أخرى إلى صوغه دون أي إشارة قولية، حتى ليصعب على القارئ، اكتشافه من الوهلة الأولى، من مثل:

«شعرتْ بالإحراج والإحباط الشديدين، كم حذرت نفسها مراراً من خطورة التهام الحلويات، ومن خطورة الزيارات اليومية والمناسبات الاجتماعية المتوالية التي لا تقام إلا لأجل البذخ والبذخ بلا رحمة»[2].

والمرأة ـ القاصة، حاولت من خلال حوارها بنوعيه: الخارجي والداخلي، ارتياد عوالم الواقع، الذي تعيشه وتحياه كل يوم، ومن ثم، الكشف عن ملامح الاستلاب التي تجتاحها.

فالحوار، شكل بؤرة ارتكاز للكشف، بوصفه أداةً مهمةً، من أدوات الفن القصصي، كما أن اهتمامها، يأتي، كذلك، من عدم قدرتها، في الواقع، على إقامة حوارٍ بنّاء، وموضوعي، مع الآخر ـ الرجل/ المجتمع، فمعاناة المرأة، تنطلق، أساساً، من

(1) لطفية القبائلي، أماني معلبة، قبر الدنيا، ص42.

(2) نادرة العويتي، اعترافات أخرى، مصنع الحلويات العربية، ص23.

عدم استطاعتها، إدارة حوار كامل، مع الآخر، ومن ثم، كانت القصة خير معوض لها.

فالكاتبة الليبية، ميزت قصتها، باهتمامها اللافت بالحوار، بكافة أنماطه، ولذا، فهي لم تلتزم صيغةً معينةً للحوار، بل نوعت في تلك الصيغ، من أجل إضاءة جوانب عدة، من شخصية المرأة، وسبر أغوارها، وكشف أبعادها، وإماطة اللثام، عن عوالمها المخبوءة، وإحساساتها المقموعة.

ولعل هذا، أهم ما سعت إليه، القصة النسائية القصيرة، في ليبيا.

## ثالثاً: لغة الحوار

شغلت قضية الفصحى والعامية، كثيراً، أذهان النقاد والأدباء، وهي قضية لا تدخل إلا في المواقف الحوارية، «فالكاتب الذي يلجأ إلى طريقة السرد المباشر، أو الطرق الفنية الأخرى، لا يحتاج إلى أن يحدث قراءه بلغة عامية، ولا إلى أن يعرض قصته وأن يصف حوادثه بمثل هذه اللغة. ولكن أكثر الكتاب يلجأون إليها في الحوار، لتضفي عليه صدقاً وحيوية وواقعية»[1].

«واستخدام اللغة العامية في الأعمال الأدبية بات أمراً مقرراً ولا غبار عليه في عالم الكتابة عموماً، إنها أقدر أحياناً على

(1) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص99.

التعبير بصدق وبقوة أيضاً في مواطن معينة، والمهم أن يحس المرء أنها نابعة فعلاً من شخصياتها.. بأبعادها التي تتفق معها في بنائها وتكوينها»[1].

وتبقى هذه القضية، مفتوحة أمام آراء متباينة، بين مستمسك بالفصحى[2]، يراها أفضل وسيلة للتعبير، أمام تعدد طبقات القراء وبيئاتهم، يحمله على ذلك «اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد، وفي الأقطار العربية عامة. واستعمال اللهجة العامية، التي يعرفها الكاتب أو يتصورها، يؤدي في مثل هذه الحالات، إلى بلبلة وسوء فهم»[3].

وبين آخر[4]، يرى في العامية فرصة لممارسة التعدد

(1) محمد محمد قاسم، مع المصراتي في مرسال؛ دراسة منشورة في كتاب: علي مصطفى المصراتي بأقلام عربية، إعداد عبد الله سالم مليطان، مداد للطباعة والنشر، طرابلس 2001، ط1، ص208.

(2) على سبيل التمثيل، يرى القاص والروائي المصري محمد عبد الحليم عبد الله، الذي حرص على صياغة حواره بالفصحى، أن لغة الحوار يجب أن تكون بعيدة عن العامية، لأنها تختلف في البلد العربي عنها في البلد الآخر، بل تختلف من بقعة إلى بقعة في البلد الواحد، والعمل الروائي يكتبه صاحبه وهو يحلم أنه سيخلد، فكيف يختار له لغة تتغير بين زمن وزمن، ومن بقعة إلى بقعة؟ د. يوسف نوفل، فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله، ص193.

(3) محمد يوسف نجم، فن القصة، ص100.

(4) على سبيل التمثيل، أيضاً، يقول القاص والروائي التونسي البشير خريف، مدافعاً عن استخدامه للعامية في كل أعماله: «إن القصاص الذي يجعل شخصياته تتكلم بغير لغتها، يقدم صورة مزيفة عن المجتمع، إذ القصة حكاية الواقع، والقصاص شاهد عصره ولا يكون صادقاً إلا بحرصه على لغة المجتمع الذي يصوره، لأن التعابير والتراكيب تختلف في الأمة الواحدة =

اللغوي، وتجريب أساليب الكلام، واللهجات المختلفة، مما يبث الحركة والتلقائية في السرد، إضافة إلى أن التراكيب العامية تعطي إيهاماً بالواقع، وترجمة حية للمعيش اليومي.

وترتيباً على ما سبق، انقسمت كاتبات القصة النسائية الليبية، في صوغ الحوار، بين الفصحى والعامية، فبينما فضلت بعضهن، الاعتماد كلياً على الفصحى، انحازت أخريات للعامية، ووقفت أخريات، في مرحلة وسطى بين الأمرين.

زعيمة الباروني صاغت حوارها في معظمه، بالفصحى، عدا بعض الحوارات القصيرة، غير الممتدة، من مثل: «خذي يا ستي! لا توريه لوالدتي! والدتي هذيك النارية تأكل وتشمت بي»![1].

ويبدا أن حرص الباروني على الفصحى، أوقعها، أحياناً، في عيب ارتفاع الحوار، عن مستوى الشخصية، من مثل ذلك الحوار، الذي تم بين ابنة وأبيها، في زمنٍ سبق الفتح الإسلامي، للصحراء الليبية، في قرية غدامس، حيث تُعبد الأصنام، فالابنة التي لم تعرف من سبل التعليم شيئاً، تقول: «أترى ناتان ساحراً؟ وابن عمنا مشعوذاً؟؟ وفي الحقيقة أن توقف

---

= من مجتمع لآخر، وهذا الاختلاف يصوّر لنا مفاهيم ذلك المجتمع الخاصة». فوزي الزمرلي، الكتابة القصصية عند البشير خريف، ص123.

(1) القصص القومي: قدسية الأمومة، ص17.

العاصفة جاء من شيء غير شفاعة ما عندنا من أوثان في كل زاوية؟!»[1].

فكيف تسنى لابنة، في مثل حالها، التفكر بمثل هذا القدر من العمق؟

وممن حرصن على الفصحى، كذلك، شريفة القيادي، ولعل تخصصها في اللغة العربية كان سبباً في ذلك.

وكذلك فعلت نادرة العويتي، في صياغة حوارها، فابتعدت عن العامية تماماً، ومثلها كانت فوزية شلابي، التي كثيراً ما يقترب حوارها من اللغة الشعرية، كونها شاعرة أكثر منها قاصة:

« ـ أريدُ إعادة تأسيس علاقتي بدمي.

هذا القاني

هذا الحار

هذا النافر مني»[2].

أما القاصة لطفية القبائلي، فقد اعتمدت على العامية، في كل حواراتها، وقد اعتمدت على العامية، المعروفة في مدينة طرابلس، وما حولها، وفيها ـ في بعض الأحيان ـ من المفردات، ما يستغلق فهمه، على غير أهل المنطقة.

---

(1) نفسه: الأب الحكيم، 46.

(2) وصورة طبق الأصل للفضيحة: وصورة طبق الأصل لمبروكة 67، ص6.

وقد لجأت، أحياناً قليلة، لتفسير بعض هذه الكلمات، في الهامش، بينما أهملت كلمات أخرى كثيرة، فعلى سبيل المثال، وردت في الحوار كلمة (عزوزة) ففسرتها في الهامش: (عزوزة تصغير لعزيزة)، غير أنها لم تفسر كلمة (علفناكة) وقد وردت قبلها مباشرة: «أنتن البنات ما دابيكن علفناكة وصحت الوجه.. أرجوك.. نخلو لك الدار.. هدي «عزوزة».. يا كبدي العين جتني فيك شنونبي ندير أنا وين نقدرك حاكمة في روحك يا حنا.. وبوك راضيلك.. الله غالب..»[1].

القاصة مرضية النعاس، جمعت بين الفصحى والعامية، في حوارها، فمرة تتحدث الشخصيات بالفصحى، وفي قصة أخرى، تنطق بالعامية، ففي مجموعتها الأولى (غزالة 1976) غلبت عامية الحوار، أما في مجموعة (رجال ونساء 1993) فغلب الفصيح على العامي.

واتضح، كذلك، من مراجعة حواراتها القصصية، أنها كثيراً ما استعانت بالتراث الشعبي، المتمثل في الأغنيات، أو الأشعار: «مابي مرض غير فقد الملاح ودولة القباح اللي وجوههم نكب وأخرى شحاح وكم طفل عصران من السوط ذاح حاير دليله.. يا نويرتي صاف من دون جيله»[2].

(1) أماني معلبة: آخر وقت، ص33.

(2) رجل ونساء: الإرث الغالي، ص96.

كما أنها حاولت، في إحدى القصص، تمثل اللهجة الفلسطينية: «ثم قال ضاحكاً: تعرفوا يا جماعة. . هلا نفسي في شو. . نفسي أشوف هالأنذال اللي يتبادلوا الأنخاب من شان الأسلحة اللي وصلتهم جديدة. نفسي ما عم يتهنوا بيها وأشوفها دمار»[1].

وواضح أنها لم تحسن، تماماً، تمثل هذه اللهجة، وهذا ما قد يجعل أصحاب هذا الاتجاه، يواجهون مصاعب جمة، في عملية استنساخ شخوصهم، كما هي في الواقع.

وهم بهذا، يحاولون التماهي مع تيار الواقعية، الذي يلجأ إلى «تصوير الواقع تصويراً ممزوجاً بصدى ذلك الواقع على الحس والشعور، دون أن يترك الفرصة للعاطفة والخيال، بأن تسيطر على عدسة الأديب، فتنحو بها بعيداً عن الواقع»[2].

وعلى هذا الأساس ضحى الكثير منهم بالعربية الفصحى، لكن هذا الاتجاه بدأ «ينحسر الآن، وهو بلا شك إلى زوال، لتبقى الفصحى ـ بلسانها العربي المبين ـ أداة التعبير الجيدة عن الفن الراقي»[3].

وختاماً، أرى أن الحوار ينبغي أن يكون بلغة وسيطة، أو

(1) غزالة: قبو الجحيم، ص136.
(2) د. حسين علي محمد، جماليات القصة القصيرة ـ دراسات نصية، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة 1996، ط1، ص136.
(3) نفسه، ص137.

(بعامية مفصحة) كما يسميها محمد يوسف نجم، فالإغراق في اللهجة، كالإغراق في الفصحى، كلاهما يؤدي إلى البلبلة وسوء الفهم، والأجدى، أن يكتب الأديب حواره، بلغة وسطى، غير مستغلقة على الأفهام، فليس من الضرورة الفنية، في شيء، أن يعرف الكاتب كل اللهجات، في المحيط الذي يكتب عنه، أو فيه؛ خصوصاً إذا عرفنا أن اللهجات غير ثابتة، تتغير من مكانٍ لآخر، بل من زمن لآخر.

أضف إلى ذلك «أن اللهجات المحلية العربية تقلل من جماهيرية النص الأدبي وتجعله منحصراً في بيئة واحدة من الصعوبة اجتيازها لشدة خصوصيات بعض اللهجات العربية»[1].



(1) شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1974 ـ 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص31.

# للتمرد وجوه أخرى!![*]

## قراءة نقدية في رواية وفاء البوعيسى «للجوع وجوه أخرى»

بداية، نقول إن هذه الرواية تعد امتداداً طبيعياً لما عرف بالكتابة النسائية، التي تتميز عن غيرها من الكتابات الحديثة، مما جعل الجدل يكثر حول مفهوم الأدب النسائي، ونتيجة لهذا، طرحت الكثير من الأسئلة الخلافية، فمن يرفض هذا المصطلح، يرى أنه يحمل نوعاً من التمييز، والاضطهاد للجنس الآخر، وفيه انغلاق وعزل للأدب الأنثوي عن عالمه، ويرى هؤلاء، أيضاً، أن الإبداع صفة إنسانية لا تقتصر على جنس معين، فإذا اعترفنا بالأدب النسائي، فينبغي الإقرار بالأدب الرجالي. أما أنصار مصطلح الأدب النسائي، فيدافعون عنه بقوة، ويرون أن للمرأة خصوصية في التعبير، تختلف عن صورة التعبير عند الرجل، فكتابات المرأة، تمتلئ بالشعرية،

(*) نشرت هذه الدراسة في صحيفة أويا على جزءين، شهر نوفمبر/ الحرث 2007.

والانسيابية، والعاطفية، والتلقائية، وتبتعد عن التراكيب، والتعبيرات المعقدة. ولذا، يبدو من مصلحة الإبداع عموماً، أن ينفرد الأدب النسائي بخصوصيته، أليست المرأة هي الأعلم بحالها، وكوامن نفسها وخباياها، وهي، أيضاً، لها كامل الحق، في الدفاع عن نفسها بنفسها، ما دامت قد امتلكت الأداة الإبداعية، التي افتقرت إليها ردحاً طويلاً من الزمن.

لكن الجدل والاختلاف، حول هذا المصطلح، لم يزل مستمراً، لما اكتنف مضمونه من تعميم وغموض، ولما أثاره من إشكاليات، تتصل بمدى مشروعية تصنيف الأدب، على أساس الاختلاف الجنسي، وتولد عن هذه النقاشات، الكثير من الأسئلة العلمية، التي تبحث في الظاهرة ذاتها منها: إلى أي حد تمكّن الخطاب التحرري النسائي من صياغة ملامحه وتحديد بدائله؟ وهل اللغة والخطاب يسعفان استراتيجياً، هذه العملية الشاملة والجذرية في الصياغة؟ وإلى أي مدى يمكن للكتابة النسائية أن تتجاوز حدود الأنثوية، وتتقاطع مع الكتابة الأخرى، وبخاصة على المستوى الأيديولوجي، لتشكل مساحة إبداع إنساني متفتح يصبح فيها الفصل أمراً عسيراً تبعاً لمقتضيات البيولوجيا، وتبعاً لتعليمات السيكرلوجيا؟

وهذا أدى إلى ظهور ما سمي بالنقد النسائي الذي سعى إلى تأكيد خصوصية الأدب النسائي، باعتباره تمثيلاً لعالم المرأة، وذهب إلى أن تلك الخصوصية تستمد شرعيتها لأن المرأة تنتظم

في سلسلة علاقات ثقافية وجسدية ونفسية، مع العالم من جهة، ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي، وهذا أدى إلى ظهور كتابات نسائية تحاول التمرد، بطرق شتى وأساليب عدة، وبمستويات متباينة من الرفض والتمرد، ولعل أكثر ما شغل المرأة الكاتبة هو مفهوم الحرية الفردية، والعلاقة مع الجنس الآخر/ المجتمع.

فكانت كثيراً ما ترفع شعارات رافضة، للضوابط والأعراف الاجتماعية، التي تحد من انطلاقتها، فكان الخطاب الروائي، هجاءً قاسياً للمجتمع، يحمل إدانة صريحة للمفاهيم السائدة، ولعل رواية وفاء البوعيسى خير تمثيل لما نقول.

كما أن التركيز كان على البطلة، لا البطل، في الرواية النسائية وجميع الشخصيات الأخرى هامشية، تدور في فلكها وتخدم قضيتها، وهذا بديهي بسبب القضية التي تحملها المرأة الكاتبة وتحاول تمريرها فنياً عبر نسيج قصصي، ويصعب على القارئ في أغلب الأحيان، التميز بين صوت الروائية وبطلتها، فالكاتبة تتحكم في مصائر الشخصيات، وتوجه الأحداث برؤيتها هي لا برؤية الشخصيات، فتعرض أحداث القصة من منظور ذاتي، ولا تمنح الفرصة كاملة أمام بطلتها، للتعبير عن وجهة

نظرها، بل يشعر القارئ باستمرار، أن صوت الكاتبة هو الأعلى، وأن الأفق السردي محدود برؤية البطلة/ الكاتبة، المسيطرة كلياً على الحدث. وهذا الملمح يكاد يظهر على أغلب النتاج الإبداعي للمرأة العربية.

والرواية التي بين أيدينا ليست استثناء، بل نلحظ أن الكاتبة كثيراً ما كانت تلجأ إلى استعارة حناجر شخصياتها، لتمرير وجهة نظر معينة تريد قولها، أو تقتحم التسلسل الفني لأحداث روايتها، لتعلق على الحدث، أو لتعرب عن وجهة نظرها الشخصية، ثم تختفي، مرة أخرى، خلف الشخصية الرئيسية في القصة، وقد بدت شخصية الكاتبة ظاهرة بقوة خاصة خلال تلك الاقتباسات التي ضمنتها الرواية على لسان بطلتها من الإنجيل، فقد حرصت الكاتبة على تهميش هذه الاقتباسات ووضعها بين أقواس والإشارة إلى موضعها بدقة في (الكتاب المقدس)، وهذا ما يشعر القارئ بتدخل الكاتبة الفج في عملها الروائي، كما يخلق إحساساً بتعمد وضع مثل هذه الاقتباسات الكثيرة كثرة مفرطة، غير ضرورية، ولا تخدم كثيراً تطور الحدث الروائي بل غدت عبئاً عليه، كما كانت عبئاً على الروائية بعد صدور الرواية لدى عامة القراء الذي استفزتهم مثل هذه الاقتباسات.

وهذا الحديث يدخل بنا مباشرة للحديث بدقة أكثر عن أهم جوانب هذه الرواية دون التطرق لكثير من الملاحظات النقدية الأخرى ذات العلاقة بالتقنيات الفنية، فقد تتاح لنا فرصة الحديث عنها في دراسة قادمة.

وقد تناولت الكاتبة الثالوث المحرم (الدين والجنس والسياسة) ولم تكتف باختراق أحد هذه التابوهات كما فعلت كثيرات من كاتبات القصة العربيات، وهذا الأمر أدخل الكاتبة في خطوط عديدة متداخلة ومتشعبة، ما أضعف الخط الروائي في كثير من الأحيان، فالبطلة وهي الشخصية المسيطرة على فضاء الحكي الروائي، عاشت تخترق كل شيء يرفضه الرجال أو بصورة أدق المجتمع، وبمعنى آخر كانت متمردة شرسة؛ والتمرد صفة طبعت نتاج كثير من كاتبات القصة سواء في ليبيا أو على الساحة العربية، لكن تمرد وفاء البوعيسى عبر بطلتها هذه كان تمرداً مثيراً ومستفزاً إلى أبعد حد، فالكاتبة اختارت خطاً تمردياً مغايراً، فبدلاً من نبذ بعض من العادات أو السلوكيات السيئة المكبلة للمرأة مجتمعياً باسم الدين في غالب الأحيان، والدعوة إلى التحرر منها وفهم أعمق وأوسع للدين، كما فعلت أخيرات غيرها ممن كتبن في هذا الاتجاه، بدلاً من ذلك، نراها تلجأ في محاولة شاذة للتمرد، إلى نسف الدين تماماً من مخيلة البطلة فاعتنقت ديناً آخر ترى فيه شيئاً من حريتها المفقودة، ولا شك أن هذه المبالغة في التمرد كانت تهدف إلى لفت النظر بشدة لوضع قائم طالما حذرت منه المرأة الكاتبة، بشكل عام، منذ الربع الأخير من القرن الماضي، على نحو كرس بوضوح مفهوم الكتابة النسائية، التي كانت تتميز بالرفض، والاحتجاج، على وضع المرأة العربية المتخلف، في مجتمعات تكرس ـ في الغالب ـ سلطة الرجل، وتستلب وجود المرأة وكيانها.

وإمعاناً في التمرد الذي أشرنا إليه تخترق البطلة تابواً آخر، تتبنى فيه الحرية الجنسية، فتنغرس في الملذات والشهوات دون أي إحساس بالذنب أو بالمهانة، ثم تتحول إلى مدمنة على المخدرات والتدخين، لتصبح في النهاية عاهرة.

ثم يتحول الخط السردي إلى ما يشبه العودة بالمرأة/ البطلة إلى طريق سديد، فتتعرف البطلة على شاب تونسي يغرم بها ويقرر أن يتزوجها، هكذا بكل بساطة، وهذا التسامح الرجولي من قبل (الزروق) وهذا هو اسمه، لم يبد مبرراً فنياً في سياق الرواية بشكل مقنع، ولعل خيالية هذا التصرف بالنسبة للواقع هو ما جعل تبريره فنياً أمراً صعباً. ولعل الكاتبة بدافع من حياتها في مجتمع محافظ، دفعت بالأحداث في هذا الاتجاه انتصاراً منها للمرأة التي تكتب بديلاً عنها، ولهذا نراها تعود بنا بعد أن أمنت بطلتها وانتشلتها من مستنقع الضياع إلى ثنائية الصراع بين المرأة والمجتمع، الذي يرفض أن تسير في اتجاه الفضيلة ويمنع زواجها من حبيبها، وهذا ما جعلها تصطدم بالواقع مجدداً وتقرر هذه المرة الانتحار.

ولكن الغريب عندي أن الكاتبة وقد جعلت بطلتها تستعيد شيئاً من آدميتها وإنسانيتها بترك ملذاتها وشهواتها السابقة كلها، لم يشمل هذا التغير الإيجابي أمر الرجوع إلى دينها الأساسي، فجعلتها أكثر تشبثاً به حتى النهاية، ولست أدري ما المقاصد التي هدفت إليها الروائية من رواء هذا الأمر.

ولم تنس ـ الروائية ـ أن تبث في ثنايا الرواية إشارات واضحة تحاول من خلالها تبرير أفعال بطلتها بأن تحمل المجتمع القاهر مسؤولية ما وصلت إليه البطلة، كما لاحظنا أن مكان حدوث مثل هذه التحولات للبطلة لم يكن ليتم لو بقيت البطلة بين أهلها وفي قبضة محيطها الذي ولدت ونشأت فيه، ولهذا كانت تلك الحبكة الدرامية التي جعلت فيها البطلة تحبس في دولة أخرى بعيداً عن وطنها نتيجة خلاف سياسي مفاجئ، وهذا أتاح للكاتبة جعل البطلة أن تنشأ في وسط آخر يبرر ما وصلت إليه من انحدار فكري رهيب، وقد وفقت الكاتبة إلى حد كبير في خلق مثل هذا التبرير الفني، ولكن ما حدث بعد ذلك لم تقدمه الكاتبة بنفس البراعة، فقضية ترك الأهل لابنتهم عند الخال المصري دون سؤال أو محاولات جادة لاسترجاعها والمجيء بها للوطن، لم يعرض فنياً كما يجب، مما ترك فجوة تساؤل كبير في ذهن القارئ للأحداث. وخاصة أن وسائل التبادل بين البلدين لم تنقطع تماماً فبوسع رعايا البلدين التنقل عن طريق تأشيرات خاصة وعبر بلد ثالث، والعجيب أن الكاتبة أشارت إلى هذا الأمر لكنها لم تتوقف عنده كما يجب.

وأقول ختاماً إنه يجب أن تكون لدينا القدرة على الفصل بين القول والقائل/ المبدع، فمهما كان العمل الإبداعي مثيراً لمشاعرنا ـ سلباً أو إيجاباً ـ فلا يجب أن نمرر هذا الشعور نحو الكاتب، لأن النتاج الإبداعي يجب أن يظل بعيداً عن الأهواء

الشخصية، وعلى هذا الأساس، لست مع تلك الدعوات التي نسمع بها من حين لآخر في محاولة لمحاسبة الكاتبة نتيجة عملها الإبداعي، لأن ما قدمته يظل في نهاية المطاف عملاً إبداعياً، حتى وإن حمل بين طياته ما لا يتفق وما نعتقده أو نؤمن به.



# الفهرس

